

ريزيه ويليك تاريخ النقد الأدبي الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠



الجزء الثاني : العصر الروماني
ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

تأليف

رينيه ويليك

المجلد الثاني

العصر الرومانسي

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد



١٩٩٩

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الثاني

العصر الرومانسي

هذه هي الترجمة العربية الكاملة للجزء الثاني من كتاب

History of Modern Criticism

1750 - 1950

By

René Wellek

وهذه ترجمة المجلد الثاني :

The Romantic Age

وقد صدر عام ١٩٥٥ عن دار نشر

Jonathan Cape - London 1955

مقدمة

مع بداية القرن التاسع عشر هيمنت الحركات الرومانسية - على الأقل في ألمانيا وإنجلترا - بشكل قاطع . ففي ألمانيا نجد أن العرض الذي قدمه - بشكل كبير - الأخوان شلجل «الأتيني» (١٧٩٨ - ١٨٠٠) كان هو الوثيقة الحاسمة ؛ وفي إنجلترا تمثل هذا «القصاصد الغنائية» (١٧٩٨) التي كتبها وردزورث وكولردج ، وقد أضاف وردزورث إليها «تصديره» النظري عام ١٨٠٠ ، ويبدو أن فرنسا تخلّفت ، نظراً لأن الحركة الرومانسية الفرنسية عادة ما تؤرخ مع النصر الذي حققته مسرحية «هرنان» (١) (١٨٣٠) أو ظهور تصدير فكتور هوجو لمسرحية «كرومول» قبل هذا بثلاث سنوات . ومع هذا عرضت السيدة دي ستال التفرقة الرومانسية الكلاسيكية في «عن الألمان» ، وهي تعنف أوجست فلهلم شلجل . وفي إيطاليا بدأ الجدال الكلاسيكي - الرومانسي في عام ١٨١٦ تحت تأثير مقال كتبه السيد دي ستال . غير أن هذه العلامات المميزة المدركة خادعة إلى حد ما : فسوف نبيّن أنه حتى الأخوين شلجل لم يكونا على وعى بأنهما يشكّلان أو يؤسّسان مدرسة رومانسية . وتشخيص الأدب الألماني المعاصر على أنه رومانسي لا يرجع إلّا إلى أعداء جماعة هيدلبرج (٢) (أرنيم (٣) ، برنتانو (٤) ، جويرس (٥) والتي توصف اليوم بأنها المدرسة الرومانسية الأصغر أوالمدرسة الرومانسية الثانية . والشاعر الدينماركي جنس باجسن (٦) المقيم في

(١) مسرحية تراجيدية لفكتور هوجو (١٨٢٠) وقد ألف عليها الموسيقار فردي أويرا بنفس العنوان (المترجم) .

(٢) جماعة تكونت في هذه الجامعة الألمانية ، واهتمت بالتيار الرومانسي (المترجم) .

(٣) أكيّم أرنيم (١٧٨١ - ١٨٢١) : ناقد وشاعر وكاتب درامي ألماني مهتم بالنقد الشعبي (المترجم) .

(٤) كليمنس برنتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) : كاتب درامي وروائي وشاعر ألماني (المترجم) .

(٥) جويرس (١٧٧٦ - ١٨٤٨) : كاتب وصحفي وناقد ألماني (المترجم) .

(٦) جنس إمانويل باجسن (١٧٦٤ - ١٨٢٦) : شاعر دينماركي (المترجم) .

ألمانيا نشر محاكاة تهكمية بعنوان «الجرس الألماني» (١٨٠٨) وعنوانها الفرعى «الرومانسى الصوفى الخالص». وتبنى برنتانو، بشغف، مصطلحا لم يكن مقصودا به إلا مجرد التهكم. وعلى حد علمى فإن أول ذكر مستفيض للمذهب الأدبى الجديد لما يُسمى «الرومانسى» يمكننا أن نجده فى المجلد الحادى عشر (١٨١٩) للكتاب الضخم الذى كتبه فريدريك بوتर्फك^(٧) «تاريخ الشعر والفصاحة».

ولا نجد فى إنجلترا أى شاعر من الشعراء الرومانسين اعترف بأنه رومانسى أو اعترف بإحالة الجدال الذى دار فى القارة الأوروبية إلى عصره وإلى بلده. وفى إيطاليا وفرنسا يمكن للمرء أن يتحدث عن جماعات رومانسية محددة: فى ميلانو بعد عام ١٨١٦، وفى باريس بعد عام ١٨٢٤.

ولكن إذا تجاهلنا مسألة الوعى الذاتى والدعوة الواعية للقصيدة الرومانسية فإننى أعتقد أننا يجب أن نعرف بأننا نستطيع أن نتحدث عن حركة رومانسية أوروبية عامة، وذلك فى حالة واحدة هى إذا أخذنا بنظرة واسعة شاملة، وننظر ببساطة إلى الرفض العام للعقيدة الكلاسيكية الجديدة على أنه القاسم المشترك الأعظم. وفى تاريخ للنقد فإن بزوغ مفهوم انفعالى للشعر وتأسيس وجهة نظر تاريخية بجانب الرفض الضمنى لنظرية المحاكاة والقواعد والأجناس هى علامات التغير الحاسمة، ويجب أن نعزو هذه الأمور إلى القرن الثامن عشر وليس إلى أوائل القرن التاسع عشر؛ ويُعد ديدرو وهردر الشخصيتين الرئيسيتين. ولا يوجد أى تغير عميق فى الأوضاع والمفاهيم العقائدية عن الشعر بينها وبين هذه الشخصيات «الرومانسية» (بالمعنى الضيق للكلمة) من أمثال

(٧) فريدريك بوتर्फك (١٧٦٦ - ١٨٢٨). فيلسوف وناقد ألمانى له كتاب «علم الجمال» (١٨٠٦) (المترجم).

وردزورث أو هازلت أو السيدة دي ستال أو فوسكولو^(٨) ، ومن منظور أوروبي ،
وفى تاريخ للفكر النقدي فإنّ الحركات الرومانسية الفتية لا تفضى إلى تغيير
جذرى . وأينما توجد أهمية لهم فى السياسة الأدبية نجد أنهم لم يسعوا
بأنفسهم لإحداث انقطاع فى الأفكار النقدية . وكانت هذه الأمور قد شكّلت
منذ فترة طويلة .

ولكن فى هذه الحركة المتسعة للغاية ظهر فى ألمانيا مفهوم جديد للشعر وهو
مفهوم رمزى وجدلى وتاريخى يجب أن يُنسب - إلى حد كبير - إلى كانت
وجوته وشيلر . وقد صكّ هذه النظرة الأخوان شلجل رغم أنّهما يعاديان شيلر ،
وقد أحدثا فيها تحولا ثبت أن له صلة كبيرة مع الحركة المعاصرة فى الأدب .
وقد تلقّت ألمانيا - فى أوائل القرن الثامن عشر - على نحو سلبى ، العقائد
الرئيسية فى الكلاسيكية الجديدة الفرنسية وهى التى أصبحت مركز إشعاع
فكرى نقدي . وبصفة خاصة يلعب أوجست فلهلم شلجل دورا كبيرا باعتباره
أكبر داعية ذا تأثير .

وعلى أى حال كان الموقف فى إنجلترا مختلفا تماما : فهناك طور جفرى^(٩)
ووردزورث ، رغم العداء المستحكم بينهما ، وعلى نحو أكبر ، النظرة
التجريبية والسيكولوجية للشعر ، تلك النظرة الموروثة من القرن الثامن عشر .
ولا نستطيع أن نتحدث عن نظرة جدلية ورمزية للشعر إلا عند كولردج .
ويبدو أن هذه النظرة مجلوبة من ألمانيا بالرغم من أن كولردج غذّاها بقراءة فى
التراث الأفلاطونى الكامن فى أعماق الألمان .

(٨) ناقدان خصص لهما المؤلف دراسة فى هذا الكتاب (المترجم) .

(٩) ناقد إنجليزى يوجد فصل فى هذا الكتاب يتناول نظريته النقدية (المترجم) .

وعلى أى حال ظل كولردج معزولا فى عصره بالرغم من أنه أثر فى وردزورث وهازلت وكارلايل فيما بعد . لكن ظل وردزورث وهازلت كلاهما فى إطار التراث البريطانى السيكولوجى التجريبي . واستأنف النقد الإنجليزى بعد كولردج مساره فى التراث التجريبي ، ويكاد يكون غير متأثر بأخطاء كولردج .

وكانت السيدة دى ستال فى فرنسا هى التى أدرجت التفرقة الرومانسية - الكلاسيكية . ولكن من ناحية أخرى يمكن وصفها هى وخصمها شاتوبريان بأنهما وارثا المفهوم الانفعالى العاطفى . ومع فكتور هوجو ظهر فى فرنسا لأول مرة مفهوم الشعر الذى يمكن تحديده على أنه رمزى وجدلى .

والى حد كبير كانت الرومانسية شعارا يزكى الأخذ بالحقيقة المعاصرة فى الأدب . والرومانسيون الإيطاليون سبقوا ما أعلنته فيما بعد مجلة «ألمانيا الفتاة» والواقعيون الفرنسيون الأوائل . ورغم أن فوسكولو ليس رومانسيا فى معتقده الصورى فإنه يجب وصفه بأنه لصيق بالسيدة دى ستال فى مفهومه الانفعالى والتقاطه لوجهة النظر التاريخية . وظل الشاعر ليوباردى نائيا ، ولديه مفهوم للشعر شخصى و«غنائى» تماما . ولكن لا يوجد - حسبما أعتقد - أى أثر للنظرة الرومانسية الجدلية فى إيطاليا قبل دى سنجتيس^(١٠)

وهكذا يمكن للإنسان أن يتحدث عن الحركة الرومانسية فى النقد بمعنيين مختلفين تماما : فإلى حد كبير كانت هذه الحركة ثورة ضد الكلاسيكية الجديدة ، والتى تعنى رفضا للتراث اللاتينى واعتناق رأى فى الشعر يتركز على التعبير

(١٠) فرنشيسكودى سنجتس (١٨١٧ - ١٨٨٢) : ناقد إيطالى (المترجم) .

والانفعال وتوصيله ، وقد ظهرت هذه الثورة فى القرن الثامن عشر ، وشكلت تيارا متسقا فاض على كل بلاد الغرب .

وبمعنى أكثر تضييقا وتحديدًا يمكننا أن نتحدث عن النقد الرومانسى على أنه تأسيس نظرة للشعر جدلية ورمزية . لقد بزغت هذه النظرة من المماثلة العضوية التى طورها هرذر وجوته ، ولكنها تقدمت إلى ما وراءهما ، إلى نظرة للشعر على أنه وحدة أضداد ونسق من الرموز . وفى ألمانيا كانت هذه النظرة معرضة لخطر دائم من أن تصبح صوفية ، ومن ثم تفقد قبضتها على الواقعة الجمالية ذاتها . ولكن نجد عند الأخوين شلجل وعدد قليل من النقاد الملتفين حولهما نظرية مقنعة للشعر تطورت لتحرس أسوارها ضد النزعة الانفعالية والطبيعية والتصوف ، وربطت بنجاح بين الرمزية والالتقاط العميق للتاريخ الأدبى . ويلوح لى أن هذه النظرة قيّمة وحقيقية إلى حد كبير حتى اليوم . ونحن لا نجد لها - فى ذلك الوقت - خارج ألمانيا إلا عند ناقدين بارزين هما : كولردج وهوجو .

وبالنسبة لنظرة حديثة للأدب فإن هذه النظرة تحتاج إلى أن توصف فى كل تضميناتها وثناء إحياءاتها . ولهذا سوف نبدأ بالأخوين شلجل اللذين لن نناقشهما بترتيب الأسبقية فى العمر ، بل وفق الأسبقية فى الأقطار : وسوف نبدأ أولا بالأخ الأصغر فريدريك شلجل ، ثم أوجست فلهلم شلجل . وهما يستحقان أن نتناولهما منفصلين ؛ لأنهما شخصيتان متميزتان ، لهما نظرتان مختلفتان . ثم نتناول بعد هذا الرومانسين الألمان البارزين الآخرين : الفيلسوف شلنج والشاعر الصوفى نوفاليس ، والصديقين فاكنرودر^(١١) وتيك^(١٢) وأخيرا جان بول^(١٣) الذى يلوح أنه يقف إلى حد ما بمعزل . وهؤلاء جميعا

(١١) ، (١٢) ، (١٢) نقاد تناولهم المؤلف بالدراسة فى فصول هذا الكتاب (المترجم) .

يشكلون كيانا من الفكر وتحديد التدوق ، ويمكن أن يُعَدُّوا خلفية للشاعر كولردج . ولكن قبل أن نناقشه علينا أن نلتفت إلى النقاد الإنجليز الثانويين فى هذا العصر من جفرى إلى شيلى ، ونحلل وضع وردزورث الذى كثيرا ما أُسيء الحكم عليه . وبعد هذا يشكل لامب^(١٤) وهازلت وكتس جماعة متميزة تربط بينها عقائد متماثلة ومنهج جديد فى النقد الميتافيزيقى الذى ثبت أنه كان له تأثير طوال القرن التاسع عشر . وفى فرنسا علينا أن نقرن السيدة دى ستال مع شاتوبريان رغم تطاحنهما الظاهر ، وفى الفصل التالى سوف نواجه ستندال وهوجو اللذين يبدو أنهما بطلا القضية الرومانسية نفسها ، لكنهما يأخذان بنظرتين متعارضتين تماما بالنسبة لطبيعة الشعر . ويأتى - بشكل طبيعى ، بعد هذا - الإيطاليون الذين تأثروا بالسيدة دى ستال وأوجست فلهلم شلجل . وسوف نعود إلى ألمانيا لنصف التطورات هناك التى لم تكن - على أى حال - ذات تأثير خارج ألمانيا فى الفترة التى نتناولها : المفهوم الجمعى الأسطورى للشعر عند يعقوب جريم^(١٥) ، والنظرة للشعر على أنه هجاء عند سولجر^(١٦) ، والنظرية التعبيرية فى الفن عند شلر ماخر^(١٧) ، والمفهوم الجديد للتراجيديا عند شوبنهاور ، والمُرْكَبُ النهائى للتأمل الجمال الألمانى فى النسق العظيم عند هيجل . وفى النهاية سوف ننظر بايجاز للأقطار الثانوية الأخرى ونفتح أفقا للمستقبل .

(١٤) ناقد إنجليزى اختصه المؤلف بالدراسة فى أحد فصول الكتاب . (المترجم) .

(١٥) ناقد تناوله المؤلف بالدراسة فى هذا الكتاب (المترجم) .

(١٦) ك.وف سولجر . عالم ألمانى من علماء علم الجمال فى القرن التاسع عشر (المترجم) .

(١٧) فريدريك أرنست دانيال شلير ماخر (١٧٦٨ - ١٨٣٤) لاهوتى وفيلسوف ألمانى مؤسس اللاهوت

البروتستانتى الحديث . (المترجم) .

المصادر والمراجع

There is no general treatment of romantic criticism and theory on international scale, except in Saintsbury. Meyer Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953) pursues several themes mostly through English literature, with side glances at Germany.

I know of no history of German literary criticism in the romantic century. On aesthetics see the general histories by Zimmermann, Schasler, Manquet, Croce, and Gilbert-Kuhn, all quoted in Vol. I, and Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, Munich, 1868; Eduard von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Berlin, 1886. Reiff, *Die Aesthetik der deutschen Frühromantik* (Urbana, Ill., 1946) is a mere compilation.

General books on German romanticism and German literature of the age contain discussions of the aesthetic and poetics, mostly interspersed with discussions of the philosophy, ethics, literary texts, etc. Among these books the following seem most valuable for our purpose: Marie Joachimi-Dege, *Die Weltanschauung der deutschen Romanen* Jena, 1905.

Oskar Walzel, *Deutsche Romantik*, 2 vols. 4th ed. Leipzig, 1918; Eng. trans. A. E. Lussky, *German Romanticism*, New York, 1932.

Oskar Walzel, *Grenzen der Poesie und Unpoesie*, Frankfurt, 1937; mistitled book, mostly about German romantic aesthetics, on organal sign theory, etc.

Hermann A. Korff, *Der Geist der Goethezeit*, 4 vols. Leipzig, 1923 a general history which pays attention to poetics and aesthetics.

(١)

فريدريك شجل

لقد كان فريدريك شلجل (١٧٧٢ - ١٨٢٩) الأصغر بخمس سنوات عن أخيه أوجست فلهلم (١٧٦٧ - ١٨٤٥) ، هو أكثر الاثنين أصالة وامتلاكاً لعقل مُتَنَام . وإن نشاطه النقدي وتأثيره يفوقان - إلى حد كبير - نشاط أوجست فلهلم وتأثيره . ونحن نعتزف بأنه من الصعب أن نقرر في مجال مسائل الأسبقية على نحو دقيق - في حالة أخين وصديقين حميمين ، ولكن يبدو أنه لا يوجد إلا أدنى شك في أن المبادرة هي في أغلبها دائماً مبادرة فريدريك . وعلى أى حال ، طور أوجست فلهلم نظريات نقدية متميزة خاصة به ، ولا يمكن أن يوصف بأنه مجرد صدى لأخيه رغم أنه أفاد في تعصيد وإشاعة مذاهب فريدريك . ويصعب أن ننكر التأثير الأكبر لعروض أوجست فلهلم وخاصة خارج ألمانيا لبعض المؤلفات . وإن كتابه «محاضرات عن الفن الدرامى والأدب» وهو محاضرات ألقاها في فيينا (١٨٠٨ - ١٨٠٩) وقد نشرت على شكل كتاب في (١٨٠٩ - ١٨١١) قد أثر في مجرى الفكر النقدي على نطاق واسع ، وخاصة بعد أن ترجمت المحاضرات إلى الفرنسية (١٨١٤) والإنجليزية (١٨١٥) والإيطالية (١٨١٧) . ومن الحق أيضاً أن فريدريك شلجل كان أقل تأثيراً خارج ألمانيا ، نظراً لأن ارتداده إلى الكاثوليكية الرومانية في عام ١٨٠٨ حال دون نشر معظم كتاباته المبكرة ، وهذا حدٌ - بصفة عامة - من الاستجابة لعمله المتأخر فاقصر على العالم المحافظ والكاثوليكي بصفة قاطعة في عصر عودة الملكية . وكتابه الثانى «محاضرات عن الأدب القديم والحديث» والذي ترجمه إلى الإنجليزية ج.ج. بوكهارت في ١٨١٥ كان الكتاب الوحيد من مؤلفات فريدريك الذى نال اهتماماً عالمياً .

وعلى أى حال فإن كتابات فريدريك شلجل المبكرة كان لها أكبر دلالة وأهمية لكل من تاريخ الرومانسية والتاريخ العام للنقد . وهو في تقاربه

اللصيق من شيلر (والذى كرهه فيما بعد) أعاد تجديد الجدل حول القدماء والمحدثين ، وطور من هذا نظرية ما هو رومانسى ، وهى نظرية بالصورة التى رسمها أخوه قد انتشرت فى العالم كله بالمعنى الدقيق . غير أن فريدريك لم يكن مجرد الداعية لشعار وكاتب بيانات أدبية مما يعطيه أهمية تاريخية خالصة ؛ فقد كان أيضا مؤلف نظرية نقدية سبقت كثيرا من أكبر اهتماماتنا إلحاحا فى عصرنا . ففى نظرية فريدريك عما هو رومانسى وردت وتضمنت نظريات عن التهكم والأسطورة فى الأدب والرواية التى هى وثيقة الصلة حتى اليوم . زيادة على ذلك فإن فريدريك شلجل تفكّر فى نظريات النقد والتفسير والتاريخ الأدبى بشكل بلغ من إثمارة أنه يمكن حتى القول إنه هو الموصل الأول لعلم التأويل أى نظرية «الفهم» التى صاغها - فيما بعد - شلرماخر وبوك^(١) ، ومن ثم أثر فى كل الخط المتد للمنهجية من أصحاب النظرية الألمان . وهذه دواع قوية للشهرة ، والتى يجب أن نضيف إليها عمل فريدريك الرائد فى فقه اللغة والفلسفة الهندية ونقده التاريخى والتطبيقى المتسع المدى لجوته ولستنج وهوميروس وكموش وبوكاشيو وعدد كبير من الكتاب الآخرين يكاد يكونون من كل العصور والأمم .

انطلق فريدريك شلجل كعالم لغة كلاسيكى . وكان طموحه أن يصبح «فنكلمان الشعر اليونانى» وكل منشوراته التى تشمل كتابين^(٢) مكرسة لهذه الخطة . غير أن دراسات فريدريك شلجل للشعر اليونانى لم تكن - بطبيعة

(١) أوجست بوك (١٧٨٥ - ١٨٦٧) : عالم لغوى كلاسيكى ألمانى نقل آراء الفيلسوف وعالم اللاهوت الألمانى شلرماخر والمفكر والأديب همبولت فى علم التأويل إلى الأدب الحديث. من مؤلفاته «موسوعة ومنهجية فقه اللغة» (١٨١١ - ١٨٢١) .

(٢) «اليونانى والرومانى» (١٧٩٧) وهو كتاب يحتوى على بحث طويل بعنوان «دراسات فى الشعر اليونانى» كُتب فى (١٧٩٤ - ١٧٩٥) وبعض الأبحاث الأصغر ؛ «تاريخ الشعر اليونانى والرومانى» (١٧٩٨) . وعلى أى حال توقّف فيه قبل أن يتناول التراجيديات اليونانية .

الحال - إسهامات متعلقة بالقديم فى التاريخ الأدبى (بالرغم من أنها تظهر معرفة مدهشة بالنسبة لرجل كان لا يزال شاباً) وهذه الدراسات على النحو الذى جاءت عليه هى دراسات عفى عليها الزمن اليوم بالضرورة ، ولا تستحق أن تُذكر إلا فى تاريخ للدراسة الكلاسيكية . وبالأحرى فإنه تصور التاريخ الأدبى على نحو متكامل تكاملاً شديداً بالنقد ، حتى إن تاريخ الأدب اليونانى بدا له على أنه يقوم بعملين معاً هما تغذية التربة وطرح أساس لعلم جمال . والأدب اليونانى فى هذه الكتابات المبكرة كان يعد ملائماً على نحو فريد لمثل ذلك الغرض ، فلم يكتف فريدريك شلجل بأن يرى الأعمال اليونانية كنماذج خالدة للكمال وكطُرز للشعر ، بل إنه فكّر أيضاً فى التاريخ الأدبى اليونانى على أنه طبيعى وتلقائى لاتقطعه أى تدخلات خارجية ، وأنه كامل فى ذاته . وقد سُميت الثقافة اليونانية «طوال امتدادها أصيلة وقومية ، وأنها كاملة فى ذاتها ، وهى من جرّاء تطورها الداخلى وحده قد وصلت إلى أقصى ذروة وفى دائرة كاملة ارتدت آنذاك إلى ذاتها»^(٣) . وهكذا يحتوى الشعر اليونانى على مجموعة كاملة من أمثلة كل الأجناس الأدبية المختلفة ويحتويها بترتيب طبيعى من التطور . وهو يفيد فى مسألتين معا : كنظرية للأجناس الأدبية ، وكصورة للدائرة الكلية للتطور العضوى للفن ، وكنوع معملى من أجل النظرية ، «كتاريخ طبيعى أبدى للذوق والفن»^(٤) . وهذا التطور يجرى تصوره وفق مماثلة التطور البيولوجى فى أطر النمو والتكاثر والازدهار والنضج والصلابة والتحلل النهائى^(٥) ، وهى مماثلة حظيت فى القرن التاسع عشر بقدر كبير من الدفع من التطورية الداروينية

(٣) «كتابات الشباب الثرية» بإشراف مينور ، المجلد الأول ، ص ١٤٢ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣١٢ - ٣١٣ .

وأفضت إلى أشكال من الفضول للتاريخ الأدبي كتواريخ التطورية لبرونتيير أو كتاب جون أدنجتون سيموندس «رواد شكسير في الدراما» . ورغم أن هذا التطور اليوناني يجب التفكير فيه على أنه - بشكل ما ضرورى ومقدر - وجدول الأجناس على أنه جدول كامل فإن فريدريك شلجل لم يستسلم للتضمينات النسبية لنظريته . وعندما يردّد مراراً وتكراراً أن «خير نظرية للفن هى تاريخه»^(٦) لايعنى النزعة النسبية التاريخية المعتادة فى القرن التاسع عشر ، التى لاتزال تنخر فى دراستنا الأدبية حتى اليوم . وهو لم يكفّ عن مهمة التقييم أو يتخفّى وراء التاريخ المحايد . وقد وجد شلجل فى هذه الكتابات المبكرة معياره فى الطبيعة المألوفة ، فى النموذج المثالى للكلاسيكيات اليونانية العظيمة ، وهو فى أواخر حياته توصل إلى فرض المزيد والمزيد من المعيار الدينى المستمد من فلسفته المسيحية . ولكنه فى مرحلة عمره الوسطى ، التى هى أكثر مراحل أهمية اليوم ، أدرج أن اليونانيين لايمكن أن يفرضوا الوضع الفريد الذى نسبه لهم ، وأن نظريته عن العلاقة بين التاريخ والنقد يجب أن تمتد إلى كل الأدب بدون عبارة ضمنية لأى أمة أو أى عصر . لقد رأى أن التاريخ الكلى للفنون والعلوم يشكل نظاماً أو كلاً واحداً ، أو على نحو ما توصل إليه - «عضوّة» أو «موسوعة» ، وأن هذا النظام هو «مصدر القوانين الموضوعية لكل نقد إيجابى»^(٧) . وهكذا نجد أن الأدب عند شلجل يشكل «كلاً متناسقاً كاملاً عظيماً ، بل وحتى منظماً يستوعب فى وحدته عوالم عديدة للفن ، وهو نفسه يشكل عملاً فنياً»^(٨) . لقد قال الشاعر المعاصر ت.س.س . إليوت فى دراسته «التراث والألمعية الفردية» الشئ

(٦) المتحف الألمانى ، المجلد الأول (١٨١٢) ص ٢٨٣ .

(٧) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٤٢٤

(٨) روح لسنج ، المجلد الأول ، ص ١٣ .

نفسه فى مُجمله . غير أن شلجل - الذى يختلف عن إليوت غير التاريخى -
يمكن أن يقول إنه «يشمئز من كل نظرية ليست تاريخية»^(٩) ، وأن «استكمال كل
علم هو فى الغالب ليس إلا النتيجة الفلسفية لتاريخه»^(١٠) . وهكذا يرفض شلجل
التنظير غير التاريخى والنسبية التاريخية . وهويدرك أن نتيجة التسامح الكلى
عند هرذر هى إنكار أى معيار عام للتقييم ، ومن الناحية الفعلية هو تخلص عن
النقد . إن منهج هرذر هو «تأمل كل زهرة من زهرات الفن بدون تقييم إلا
وفق المكان والزمان والنوع فحسب إنما يفضى فى النهاية إلى نتيجة هى أن كل
شئ يجب أن يكون على نحو ما هو عليه وعلى نحو ما كان عليه»^(١١) . وأيضا
رفض شلجل فى السنوات المتأخرة مفهوم آدم مولر المماثل الخاص بالنقد
«الوسطى» ، نظرا لأن هذا المفهوم يلغى الاختلاف بين الحسن والسيئ ، ويرقى
إلى القول «إن العناية الإلهية تأمل بكل شئ من أجل الصالح ، وكل شئ
عليه أن يظهر على نحو ما يظهر وفق الفلسفة الأثيرة لدى معاصرنا ولدى
الملك جوربودوك : (إن كل ما هو موجود ، موجود)» . لكن النظرة النقدية لا
يمكن استيعابها ببساطة من خلال ما هو تاريخى ؛ لأن الكتب ليست
«مخلوقات أصيلة»^(١٢) . وهذه الاحتجاجات ضد النسبية التاريخية هى أمور مؤقتة
حتى اليوم ، وكانت مؤقتة بصفة خاصة فى ألمانيا ، عندما حدث فى أواخر
القرن التاسع عشر أن دمرت النسبية التاريخية النقد على نحو أكثر شمولاً من أى
قطر آخر .

(٩) رسائل وكتابات أخوية ، إشراف : فالزل . رسالة إلى أ.و. مارس ، ١٧٩٨ .

(١٠) مخطوطة وردت فى «آفاق الفلسفة الجديدة» ، ص ٢٤٢

(١١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٤٨ .

(١٢) عرض أعيد نشره فى تورشيزر «الأدب القومى» ، العدد ١٤٣ ، ص ٤١٢ - ٤١٣ .

فإذا ما تركنا صياغة شلجل المقنعة عن العلاقة بين التاريخ والنقد والتركيز على هدف النقد على أنه «تأكيد قيمة الأعمال الفنية أو عدم فنيته»^(١٣) فإنه طرح اقتراحات مثمرة عديدة تخص طبيعة الإجراء النقدي والتفسير . وواضح أنه يستمدّ هذا من تراث فقه اللغة^(١٤) . وهو يؤكد دائما نصيب فقه اللغة في التطبيق النقدي : «إن الإنسان لا يستطيع أن يستخلص الفلسفة الخالصة أو الشعر بدون فقه اللغة»^(١٥) ، وفقه اللغة يعنى حبّ الكلمات ، والتنبّه المستفيض للنص و«القراءة» والتفسير . وهو يستطيع أن - يقول بشكل كله فطنة - إن الناقد «هو قارئ يتأمل فكره ويجترّه ؛ ولهذا يجب أن تكون له أكثر من معدة»^(١٦) ، والقراءة أو التفسير يفهم دائما على أن المقصود به أن يكون الربط الحق بين الاهتمام بالجزئيات والانتباه للكل . و«يجب على الإنسان أن يمارس فن القراءة ببطء شديد فى التحليل المستمر للتفاصيل ، والمسح للكل على نحو أسرع وفى لمحة واحدة»^(١٧) ، ولا يجب على الإنسان أن يكون مجرد إنسان حسّاس لل فقرات الجميلة ، بل يجب أن يكون قادرا أيضا على التقاط الانطباع بالكل ، نظرا لأن «الشرط الأول لكل منهم ، ومن ثم أيضا لفهم العمل الفنى ، هو حدس الكل»^(١٨) .

(١٣) مينور ، الجزء الثانى ، ص ١١ .

(١٤) لبينا شنرات ومسودات عن «فلسفة فقه اللغة» (١٧٩٧) والتي نشرها ج. كورنر فى «لوجوس» العدد ١٧

(١٩٢٨) ص ١ - ٧٢ وهناك دراسة لم تنشر ثانية أبدا عن «طبيعة النقد» وهو يقدم مختاراته من لسنج .

(١٥) مينور ، الجزء الثانى ، ص ٢٧٣ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٨٦ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٢٥ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٤٢٣ .

إنَّ شلجل يريد من الناقد أن يتحسس ما يريد أن يخفيه المؤلف عن أنظارنا ، أو على الأقل لا يريد أن يظهره هو . على الناقد أن يتجسس على المقاصد السرية للمؤلف ، والتي يتابعها صامتا ، وإلا لن نفترض إطلاقا أنها كثيرة جدا في العبقرية^(١٩) . علينا أن نكشف الغطاء عما هو خفى وما هو غائر ، وأن نفهم المؤلف حتى أفضل مما يفهم هو نفسه^(٢٠) . وهذه نظرية خطيرة ومتناقضة ظاهريا مع وجود معيار للحقيقة التي استغلها الكثيرون في النقد الحديث بما يجاوز أحلام شلجل . ومع هذا فإن شلجل - في إجماله - قد اقترح مبادئ قوية ومتزنة للتفسير . وهو يكرر الأمور الشائعة عن الروح التاريخية وضرورة الولوج الضروري إلى عصور سحيقة وبلدان نائية ، وهو يلح دائما على أن على الإنسان أن يعرف كل كتابات المؤلف لكي يلتقط روحها العامة . وهو يفهم أنه «في تاريخ الفن فإن قدرا منه يفسر ويصور القدر الآخر . ومن المستحيل أن نفهم جزءاً في ذاته»^(٢١) . إنَّ بناء ومعرفة الكل (كل الفن والشعر) هما الشرطان الوحيدان والجوهريان لكل النقد^(٢٢) . إن التاريخ والنقد شيء . وكلُّ فنانٍ يصور كلَّ فنانٍ آخر ، وهما معا يشكلان نظاما .

(١٩) مينور ، الجزء الثاني ، ص ١٧٠

(٢٠) المصدر السابق ، ص ١١ ، ص ٢٧٥

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٢١ ، ص ١٤٧ ، ص ٢٧٦

(٢٢) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٢٤

ويحاول شلجل أن يصف المطلوب في النقد الجيد : «(١) نوعاً من تضاريس عالم الفن . (٢) مخططاً عاماً جمالياً للعمل وطبيعته ونغمته ، وأخيراً (٣) تولده النفس ودافعه بقوانين الطبيعة الإنسانية وظروفها»^(٢٣) . وهو يتحدّث دوماً عن الكل : الروح ، النغمة ، الانطباع العام . وهو يفكر كثيراً في النقد على أنه عملية «إعادة بناء» . إنّ على الناقد أن «يعيد البناء ويدرك ويشخص الخصائص المتفرّدة الأشد رهافة لكل . . . ويستطيع الإنسان أن يقول إن الإنسان قد فهم عملاً من الأعمال وعقلاً من العقول إذا ما استطاع الإنسان فحسب أن يعيد بناء مساره ونظمه . وهذا الفهم العميق إذا ما جرى التعبير عنه بكلمات محددة يسمى تشخيصاً وهو المهمة الفعلية والمأهية الجوهرية للنقد»^(٢٤) ، ومع هذا فإن شلجل لا يرى فائدة من سيكولوجية القارئ ، وهو يكون أقوى ما يكون في تنديده بالنقاد السيكولوجيين الإنجليز مثل كمز^(٢٥) ، وهو يفرق تفرقة واضحة بين «الشطحات الخيالية» (أى نظرية الإبداع ونظرية التخيل) و«التعاطف» (نظرية سيكولوجية القارئ وتأثيرات الشعر) ، لكنه يخلص إلى أننا «لأنجنى شيئاً من النقد إذا ما لم يرد المرء إلّا أن يشرح المعنى الجمالى بصفة عامة بدلاً من الاشتغال عليه بشكل كامل وتطبيق النظريات عليه وتشكيله»^(٢٦) . ولهذا فهو يلاحظ بحق أن «معظم الأحكام كلها عن الفن هى إمّا أنها عامة جداً أو خاصة

(٢٣) «الكتابات الفلسفية الجديدة» ، ص ٢٨٢ .

(٢٤) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٤٠ - ٤١ .

(٢٥) مينور ، المجلد الثانى ، ص ١١ ، ص ٢٧٣ .

(٢٦) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٢١ - ٢٢ .

جدا . وعلى النقاد أن يبحثوا عن الوسط الذهبي فى إنتاجاتهم لا فى أعمال الشعراء» . (٢٧)

ويدرك شلجل أيضا أخطار ما يمكن أن نسميه النقد التعجيبى : «إذا كان العديد من محبى الفن الصوفيين الذين يعتبرون كل نقد تشريعا وكل تشريع دمارا للمتعة ، عليهم أن يفكروا باتساق (فإننى سأكون ملعونا!) سيكون خير حكم على أعظم الأعمال . إن هناك نقادا لا يقولون شيئا أكثر من هذا ، وإن كان باستفاضة أكبر» (٢٨) ، وعلى أى حال فإنه يصف هدف النقد بأنه «يعطى لنا تأملا فى العمل ، وأن يوصل روحه الخاصة ، وأن يعرض الانطباع الخالص على نحو يجعل العرض نفسه يحقق المواطنة الفنية للمؤلف : لا مجرد قصيدة عن قصيدة لكى يزغلل العيون للحظة ، لا مجرد الانطباع الذى تسبب فيه العمل بالأمس أو يتسبب فيه اليوم على هذا الشخص أو ذاك ، بل الانطباع الذى يجب أن يحدثه دائما على كل الناس المتعلمين» (٢٩) . وهو يدرك :لاستجابة الكلية التى يتعشها أى حكم نقدى ، وهو مطلب وجده شلجل بشكل مفرط واضح . أحيانا يقول فحسب إن «النظرة النهائية للعمل هى دائما حقيقة نقدية» ، وإنه لا يمكن أن تكون له مطالب أخرى غير «دعوته لكل إنسان أن يلتقط انطباعه على نحو خالص ، وأن يحدده على نحو دقيق» ، (٣٠) شأنه فى هذا شأن الناقد . وعلى أى حال فهو أحيانا يستطيع أن يعتنق مغالطة النقد «الإبداعى» : «إن الشعر لا يمكن نقده إلا بالشعر . والحكم على الفن الذى ليس فى ذاته عملا فنيا سواء فى مادته كعرض للانطباع الضرورى فى تكوينه أو فى شكله الجميل ونغمته الحرة بروح

(٢٧) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ١٩١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٠٩ .

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٢ .

التهجاء الرومانى ليست له حقوق مواطنه فى عالم الفن»^(٣١) ، ولكن يمكن للفقرات الفرعية الثانوية - على نحو محتمل - أن تحدد مطلب العبارة الرئيسية من الناحية الفعلية فإن ؛ العمل النقدي هو عمل فنى فى نظر شلجل إذا كان عرضاً دقيقاً لانطباع أو إذا كان - بكل بساطة - له النغمة الإشكالية الساخرة ؛ أى الحيوية التى أحبها وأعجب بها فى نفسه وفى الآخرين .

«الإشكالية» هى إحدى الكلمات المفضلة عند فريدريك شلجل . وإحدى وظائف النقد هى وظيفة سلبية ، هى محو الزيف ، وإتاحة المجال لما هو أفضل ، وهذا إشكالى على نحو ما مارسه كتاب من أمثال لسنج . إن كلمة «الإشكالية» ليست إلا الجانب المقابل للنقد «المثمر» ، والذي يعنى به شلجل شيئاً أكثر من الناحية العملية والمفيدة عن النقد «الابداعى» ، إنه يقصد النقد الذى يمكن أن نسميه - على نحو أفضل - النقد «التحريضي» أو «التوقعى» ، والذي ليس هو «التعليق على الأدب الموجود المكتمل» ، بل وحتى المستوعب» ، بل إنه الأدب الذى يبدأ فى تشكيل نفسه . إنه نقد ليس مجرد نقد شارح ومجرد نقد محافظ ، بل هو نقد مثمر على الأقل بشكل غير مباشر عن طريق الإرشاد أو الأمر أو الحث^(٣٢) . ومن المؤكد أن نقده الخاص كان نقداً «مثمراً» فى سنواته العظيمة عندما ابتعث أدباً بازغاً كاملاً ، وساعد فى إعطائه اتجاهها ما . إن أدباً جديداً محرضاً وموجهاً و«مثمراً» سيكون دائماً مهمة من أهم مهمات النقد الذى لا يمكن رده - على نحو ما هو عليه الآن - إلى الحفاظ على التراث وغربلته . غير أن النقد «الإبداعي» وهو إنتاج عمل فنى آخر هو ضلال ، انحراف ، هو مضاعفة لا ضرورة لها للعمل الفنى ، تشويش للفروق الضرورية .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢٠٠ .

(٣٢) عقلية لسنج ، المجلد الثالث ، ص ١٠ - ١١ .

لقد تغيرت معايير شلجل الفعلية للتقويم ومفهوم الشعر لمرة واحدة على الأقل إبان رحلة كتاباته : ففي حوالى عام ١٧٩٦ عندما تخلى عن «هوسه باليونان» - وواضح أن هذا جرى بشكل كبير تحت تأثير شديد لبحث شيلى «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» - وبشكل أكثر بطئاً وعلى نحو تدريجى بعد عام ١٨٠١ عندما تحرك نحو مفهوم دينى خالص ، مما أفضى به فى النهاية إلى ارتداد دينى فى عام ١٨٠٨ ، ولكن قبل هذا بكثير كان الشعر قد أصبح ثانوياً فى عقله بالنسبة للفلسفة والدين . وفى الكتابات المبكرة عن الشعر اليونانى وخاصة «دراسات فى الشعر اليونانى» ، وعلينا أن نتذكر أنه كان قد تمّ قبل أن يتمكن من قراءة بحث شيلر ، وقد عرض شلجل رأياً عن التقابل بين القدماء والمحدثين ، وهو مشابه - من عدة جوانب - لرأى شيلر . لقد استمده بالطبع من فنكلمان ، ومن كتاب شيلر «رسائل حول التربية الجمالية للإنسان» ومن جـوته ، ومع هذا طور الرأى بتمايز شديد وتأكيد قطعى . إن الشعر المثالى هو الشعر اليونانى الذى هو موضوعى «ومتزّه عن الغرض» (بالمعنى الذى عند الفيلسوف كانت من أنه غرضية بدون غرض) والكامل فى الشكل وغير الشخصى والنقى فى الأجناس الأدبية والمتحرر من مجرد الاعتبارات التعليمية والأخلاقية . ولكن الأكثر أهمية استعادة الملامح المألوفة «للكلاسيكية» عند فنكلمان هو التشخيص السلبي الذى قام به شلجل للمحدثين .

إن الفن الحديث مصطنع ، إنه «مثير» (أى ليس متزّهاً عن الغرض وهو قائم فى الغايات الشخصية للمؤلف) وله خصائصه» وله اصطباغاته» (بالمعنى الذى عند جوته الذى يقيم تقابلاً بين الصبغة الذاتية والأسلوب الموضوعى) وهو غير نقى بخلطه وتشويشه بين الأجناس الأدبية ، غير نقى بمزجه بين ما هو تعليمى وما هو فلسفى ، غير نقى بإدراجه حتى ما هو قبيح ووحشى ، وهو فوضوى

برفضه للقوانين . إن الشعر الحديث «لديه رغبة مخيفة ومع هذا غير مثمرة بأن يتشر إلى اللامتناهى ، وأن يتعطش تعطشا حارا للنفاذ فيما هو فردى»^(٣٣) . إن المحدثين يقفون ضد الدائرة المغلقة فى القديم بما لديهم من نسق التقدم اللامتناهى وحنينهم الذى لايشبع ، وهى كلمة أصبحت فيما بعد شعارا من شعارات الرومانسيين^(٣٤) . وحتى شكسبير رغم أنه يُسمى «قمة الشعر الحديث»^(٣٥) ليس جميلا بالمرّة على نحو كامل . إنه مصطبغ دائما رغم أن اصطباغه هو الجمال الكلاسيكى ، وإن كان شلجل يعترف بأنه لايزال متأرجحا بين المثير والجميل ، أى الاصطباغ بأسلوب معين وموضوعى^(٣٦) . وبطبيعة الحال يتصور شلجل الكلاسيكية التى يأملها للألمان لا كمحاكاة فعلية للقدمات ، بل كإعادة ميلاد لفلسفة موضوعية للفن . فما من كاتب يونانى مفرد ولا حتى أى نظرية بطبيعة الحال ؛ ونقد اليونانيين يمكن أن يصبح الأتموزج والسلطة . وشلجل عنده دائما رأى يحطُّ من شأن كتاب «فن الشعر» لأرسطو^(٣٧) .

إذن ، فإن بحث «دراسة الشعر اليونانى» يحتوى على جرثومة نظرية الرومانسية . وما كان مطلوبا لم يكن إلا تغيير العلامات الناقصة إلى علامات زائدة فى مقدمة تشخيص المحدثين . وحتى شلجل - فى ذلك البحث - يعترف بضرورة الموقف الحديث ، ويمتدح كثيرا من المؤلفين المحدثين . ولا بد أنه أدرك أن حلمه أو مثاله وهو تناغم وموضوعية الشعر اليونانى مناقض تماما

(٣٣) منيور ، المجلد الأول ، ص ٢٤ .

(٣٤) كرشنر «الأدب القومى» ص ١٤٣ ، ص ٢٥٦ - ٢٥٧ ، منيور ، المجلد الأول ، ص ٨٩ «الحنين» .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ١٠٨ «قمة الشعر الحديث» .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ١١٥ .

(٣٧) المصدر السابق ص ٢٠٠

للمنحني الواقعي لعقله ولتيار العصر . وقراءته لبحث شلر «الشعر الفطري والشعر الوجداني» دعم (كما يعترف شلجل) هذا الإدراك وسارع بتغيير قلبه أو على وجه الاحتمال بالأحرى تغيير الجبهة التي يقف في صفها . وشلجل وهو مدعم بدفاع شيلر عن الشعر (الوجداني) فإنه في تصويره لكتاب «اليوناني والروماني» (١٧٩٧) الذي يتضمن البحث الذي لم يكن قد طبع حتى هذه اللحظة «دراسة الشعر اليوناني» يتخذ موقفاً وسطاً . وهو يعترف بالقيمة الجمالية لما هو «مثير» . إن التحول إلى المحدث اكتمل عندما اعتبر مقال (دراسة للشعر اليوناني) على نحو مفاجئ في نفس السنة (١٧٩٧) «ترنيمه نثرية خلقية عن الموضوعية في الشعر»^(٣٨) . وبعد عام جاءت شذرتة الشهيرة (رقم ١١٦) عن «الأثيني» التي تعرف الشعر الروماني بأنه «الشعر الكلي التقدمي» . وهذه الذروة وردت مرارا وتكرارا ، وأصبحت مفتاح تفسير كل الرومانسية . ولكن على الإنسان أن يدرك أن هذه الشذرة ليست إلا تصريحاً من تصريحات الغامضة المعتمدة ، وفيها يستخدم شلجل مصطلح «الروماني» بطريقة خاصة شديدة ، وهو نفسه سرعان ما تخلّى عنه . إن استخدام المصطلح في هذه الشذرة ليس له تأثير حقيقي على تأسيسه كمقابل للكلاسيكي . لقد اتخذ المصطلح على نحو تفصيلي عن مصطلح «الحديث» أو «المثير» ، لأنه لا يحمل أى شحنات ازدوائية أو تاريخية متسلسلة ، ولأنه - في هذا الوقت - كان واضحاً أنه يلعب بوشائجه الاشتقاقية مع الرواية^(٣٩) ، والشذرة في «الأثيني» تتأرجح بين تشخيص لشعر المستقبل ورواية المستقبل . إن مهمة الشعر الروماني ليست

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٨٤ .

(٣٩) التاريخ المركب لكلمة (رومانسي) تتبعه في مقالتى «مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي» ، في مجلة الأدب

المقارن العدد الأول (١٩٤٩) وخاصة ص ١٧ والأدب تقتبسه هناك .

قاصرة على «توحيد أجناس الشعر المنفصلة وجعل الشعر يتماشى مع الفلسفة والبلاغة ، بل يجب ربط الشعر والنثر ، العبقريّة والنقد ، شعر الفن وشعر الطبيعة . إن الشعر الرومانسى لا يزال فى حالة مخاض وتولّد : وفى الحقيقة إن ماهيته الحقيقية هى أنه فى حالة مخاض وليس كاملاً إطلاقاً. إن الشعر الرومانسى هو النوع الوحيد الذى هو أكثر من نوع : إنه الشعر نفسه إذا جاز لنا القول - بمعنى محدد - إن الشعر كله هو أو يجب أن يكون رومانسياً» إن هذا هو برنامج ، مطلب ، «توجّه نحو نمو لا حدود له للكلاسيكية»^(٤٠) على نحو ما يقول بشكل متناقض ظاهرياً . إن هذه الشذرة حافلة ، مفعمة ، وغامضة حتى أن الشذرة كلها لا يكون لها معنى عيني إلا إذا فكرنا فى توقان شلجل لرواية رومانسية تضم كل الأجناس وتأملاته المبكرة التى تعارض المسار الدائرى للشعر اليونانى بأفضلية مطلقة للمحدثين .

وشلجل فى «أحاديث عن الشعر» (١٨٠٠) يعود إلى المعنى القديم لمصطلح الرومانسية . فهو فى تخطيطه «لحقب الشعر» ، وهو ما يشكل جانباً من هذه «الأحاديث» ، يشخص شكسبير على أنه «يضع الأسس الرومانسية للدراما الحديثة»^(٤١) . وهو فى حديثه عن الأساطير - وهو ما يشكل جانباً آخر من البحث - تجرى الإشارة إلى شكسبير وسرفانتس على أنهما ينتسبان إلى «الشعر الرومانسى» . وهكذا نجد أن «الرومانسى» ليس متطابقاً ومتواجداً ببساطة مع «الوجدانى» عند شيلر ، نظراً لأن شكسبير رومانسى عند شلجل وفطرى عند شيلر . وشيلر يعد العلاقة المباشرة مع الواقع ومحاكاة الطبيعة

(٤٠) منيور ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٢٥٢ .

فطرية ، بينما يرى شلجل ملمحاً رومانسياً في شره امتلاء الحياة . وواضح أن المصطلحات تتباين في عدة نقاط ، وعلى أى حال يرسم شلجل تقابلاً بالأحرى بين الرومانسى والمحدث . وهما يختلفان - فى رأيه - على نحو ما يختلف رسم لروفاثيل أو كورييجيو وحفر محدث فى النحاس . وتراجيديا «إميليا جالوتى» للسنج تسمى «محدثه على نحو لا يوصف» وهى «ليست رومانسية على نحو من الأنحاء» بينما شكسبير هو «المركز واللب الحقيقيان للتخيل الرومانسى» . وهكذا يمكننا أن نجد الرومانسية فى عصر النهضة والعصور الوسطى ، «فى عصر الفرسان ذلك ، عصر الحب والقصص الخيالية عن الجنيات ، عندما كان الشئ والكلمة تشتق منه»^(٤٢).

غير أن الرومانسية حينئذ لا يقال إنها جنس ، بل عنصر للشعر قد يسود أو قد يتراجع بشكل أو بآخر ، ولكن لا يجب أن يغيب بالكلية إطلاقاً . ويخلص شلجل - على نحو غير منطقي - إلى أن الشعر كله يجب أن يكون رومانسياً . وهذه الفقرات تحتوى على الفروق الجوهرية للرومانسية عن الكلاسيكية والنزعة المحدثه (أى شبه الرومانسية) ، غير أن فريدريك شلجل لا يعتبر عصره رومانسياً : إنه يفرز روايات جان بول على أنها «المنتجات الرومانسية الوحيدة لعصر رومانسى»^(٤٣) ، كما أنه لا يعبر عن التقابل بين الكلاسيكى والرومانسى (وإن كان يشير إلى إمكان وحدتهما)^(٤٤) . والصياغات الأكثر تأثيراً على الثنائية الكبرى لا ترجع إلا إلى أخيه أوجست فلهلم ، وإن كانت كل عناصرها واردة عند فريدريك شلجل .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٧٢ .

(٤٣) المصدر السابق ، ص ٣٦٨ .

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٨١ .

والمثال الشعري يتخذ عند شلجل معنى أكثر عينية إذا فحصنا مطالبه بالنسبة للسخرية والأسطورة والتصوف وتصوره للرواية ، وفي الواقع بالنسبة لهرميته الجديدة الشاملة من الأجناس الأدبية . إنه لا يسمى السخرية «سخرية رومانسية» . وكل الفقرات السابقة التي تستخدم المصطلح تعلق على سخرية أوتهمك سقراط على التهذيب الجليل بدون أى تطبيق محدث خاص (٤٥) . والعرض التحليلي الذي قدمه لرواية جوته «فلهم ميستر» (١٧٩٨) و«أحاديث عن الشعر» (١٨٠٠) هما وحدهما اللذان يعطيان معنى فى سياق الأدب الحديث . إن السخرية - فى جانب - ترتبط بمفهوم اللعب فى الفن عند شيلر ، والنظرة الكانتية للفن على أنه نشاط حر . إننا نطلب السخرية ، «نحن نطالب بضرورة تصور الأحداث والناس ، وبالاختصار لعبة الحياة كلها - وعرضها على أنها لعبة» (٤٦) . إن السخرية مرتبطة بالتناقض الظاهري . إنها «شكل من أشكال التناقض الظاهري . والتناقض الظاهري هو ما هو عليه ، وهو خير عظيم» (٤٧) . إن السخرية هى إدراكه لحقيقة أن العالم فى ماهيته متناقض ظاهريا ، وأن وجهة النظر الملتبسة هى وحدها التى تستطيع أن تلتقط كليته المتناقضة . إن السخرية عند شلجل هى الصراع بين المطلق والنسبى ، الوعى المتزامن للاستحالة وضرورة وجود قدر كامل من الواقع (٤٨) ، وعلى الكاتب أن يشعر بالالتباس إزاء عمله ، إنه يقف فوقه وبمعزل عنه ، ويستغله على نحو ملئ باللعب تقريبا .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٨٩ .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٤ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ١٩٠ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

يقول شلجل : «لكى تكون قادرا على أن تصف شيئا على نحو حسن عليك أن تكف عن أن تكون شغوفاً به . وطالما أن الفنان يبدع وهوملهم يظل - على الأقل من أجل التوصل - فى إطار غير حر للعقل»^(٤٩) . وهكذا يقتضى الفن «إطاراً حرّاً للعقل» ، إن قوة الفنان هى أن يرفع نفسه فوق «قمته»^(٥٠) ، و«السخرية هى وعى جلى بالفوضى الكاملة اللامتناهية»^(٥١) ، وعى كامل بالعالم الخالك الملغز ، لكنه أيضا وعى ذاتى رائع ؛ لأن السخرية هى محاكاة ساخرة ، إنها «تهريج مفارق» يحاول «أن يرتفع فوق فن الإنسان وفضيلته وعبقريته»^(٥٢) ، وهكذا ترتبط السخرية «بالشعر المفارق» ، ترتبط «بشعر الشعر» الذى يجده شلجل عند بندار ودانتى وجوته . إن السخرية عند شلجل هى الموضوعية ، التفوقية الكاملة ، الانسلاخ ، توظيف مادة الموضوع . وشلجل أثنى على رواية «فلهم ميستر» لجوته ؛ وذلك بسبب السخرية التى صور بها مؤلفها بطله الذى يبدو أنه «ييتسم من ذرى روحه وهو يطل على رائعته»^(٥٣) . وهو يبحث عن مواقف مماثلة عند أريستوفانس وسرفانتس وشكسبير وسويفت وسترن وجان بول .

ولا يوجد دليل على أن شلجل وجد السخرية فى إشارة المؤلف الدائمة فى عمله والتدمير المتعمد للوهم . ولا نجد إلا فى شذرة واحدة (رقم ٤٢ من

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١٨٧ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ١٩٥ .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٢٩٦ .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

«اللوقيوم» لتصوير المهرج الإيطالي الذي يمكن تفسيره^(٥٤) . غير أن شلجل يتحدث هناك عن الشعر بصفة عامة لا عن الدراما ، والإشارة للمهرج لاتعنى إلا أن المؤلف الساخر يتسم دائما إزاء وسيطه غير الكامل بمثل ما يضحك المهرج من دوره الكوميدي . ولا توجد أى تركية لحيل الفن المغرقة فى القدم : التأليف المسرحى على خشبة المسرح ، والتمثيلية داخل التمثيلية ، والمؤلف يتبدى فى روايته ؛ مما أصبح مفضلا بصفة خاصة عند تيك وبرنتانو ، وإ.ت.أ. هوفمان ، وهابن ، وأصبح يعرف باسم «السخرية الرومانسية» . وفى ذلك الوقت الذى صاغ فيه شلجل أفكاره عن السخرية لم يعرف كوميديات تيك ، ولم يعتبرها على الإطلاق تحقّقا لمثله . وكتاب السخرية عنده هم : جوته وشكسبير وسرفانتس لا رفاقه الرومانسيون^(٥٥) . زيادة على ذلك فإن نظرية شلجل تفضى إلى تفسير ذاتى ؛ ففى روايته «لوسنده» امتدّ بمثل مثل الذاتية المفرطة وهو يتلاعب بالوهم واللامسؤولية الخلقية والفنية . ولا يوجد تناقض بين هذين الموقفين . وفى التفكير الجدلى ينتقل طرف بسهولة إلى الطرف الآخر .

لقد أدخل فريدريك شلجل مصطلح السخرية فى المناقشة الأدبية الحديثة ، ومن قبل لم تكن هناك إلا إشارات عند هامان . واستخدام شلجل للمصطلح يختلف عن المعنى البلاغى الخالص السابق وعن مفهوم السخرية التراجمية عند

(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .

(٥٥) تفسير السخرية عند شلجل ورد بشدة عند كاث فريدمان «السخرية الرومانسية» ، مجلة علم الجمال ، العدد ١٣ (١٩١٩) ص ٢٧٠ - ٢٨٢ ، وكارل اننز «فيشته وفكره عن السخرية الرومانسية» ، المصدر السابق ، العدد ١٤ (١٩٢) ص ٢٧٩ - ٢٨٤ ، وألفرد لكسى : «السخرية الرومانسية عند تيك» ، تشابل هيل ، ١٩٢٢ ، وأوسكار فالزل : «الرومانسيون» ، بون ، ١٩٢٤ ص ٧٣ - ٩٢ . وأنا مقتنع بدراسة رايموند امرهافر : «ذاتية وموضوعية السخرية الشعرية عند فريدريك شلجل» ، المجلة الألمانية ، العدد ٢٦ ، (١٩٥١) ص ١٧٣ - ١٩١ .

سوفوكليس ، الذى طوّره فى أوائل القرن التاسع عشر كونوب ثير لول .
ومفهوم شلجل قد أخذ به سولجر ؛ حيث اتخذ له مكانة محورية للنظرية
النقدية .

وكل الفن أصبح بالنسبة له سخرية . وقد انتقد هيجل وكيركجور مفهوم
شلجل وخطأه تماما بسبب إيمان شلجل الكامل بفلسفة فيشة عن الأنا ، باعتبار
المفهوم انتهازية شديدة وحمية فنية وأخلاقية^(٥٦) . ولكن فى النصوص الفعلية
لا يوجد أى تبرير لمثل هذا الانتقاص . وعلى أى حال على الإنسان أن يدرك أن
السخرية عند شلجل ليست إلا عنصرا واحدا من الوعى الذاتى الحديث مقترنا
بمتطلبات مختلفة جدا .

ومن بين هذه المتطلبات ما يطالب به فريدريك شلجل بأسطورة جديدة ،
أسطورة فلسفية متطورة الوعى الذاتى وساخرة . وفى خطبته عن علم الأساطير
وهى ما تشكل أيضا جزءا من «كتابات عن الشعر» (١٨٠٠) يطور شلجل
الأسطورة - الشائعة اليوم والتى لاتزال سائدة - القائلة : إن الأدب الحديث
ينقصه دعم الأسطورة التى هى التربة الأم . إن الأساطير الكلاسيكية والمسيحية
قد استخدمت طوال مسار الأدب الحديث ، وإن الألمان الذين سبقوا شلجل
وخاصة هردروكلوبشتك قد دعوا بصوت عالٍ إلى إحياء الأسطورة الألمانية
والعودة إلى مصادر الخيال الشعبى . لكن شلجل يقترح أسطورة جديدة ومختلفة
تدفع إلى إيجاد نسق جديد من العلاقات ، «تعبير إلغازى عن الطبيعة

(٥٦) كونوب ثيرلول : «عن السخرية عند سوفوكليس» ، أعيد طبعه فى «المتبقيات الأنبيية واللاهوتية» (لندن ،
١٨٧٨) الجزء الثالث ، ص ١ - ٥٧ . وعن سولجر وهيجل انظر الملاحظة فى الهامش ص ٢٩٩ وص ٢٢٤ سورن
كيركجور : «فحوى السخرية» (١٨٤١) ترجمتان ألمانيتان ، ميونخ ١٩٢٩ .

المحيطة»^(٥٧) من الفلسفة الألمانية المثالية الجديدة (فيشة) والفيزياء الجديدة (الفلسفة الطبيعية عند شلنج) والطبيعة الحقة للأسطورة الجديدة تركت غامضة في هذا البيان . ويقترح شلجل - كمصادر أخرى - وحدة الوجود عند الفيلسوف سبينوزا والأسطورة الشرقية وخاصة الهندية ، وهي إشارة تابعها فيما بعد على نحو نسقى في دراساته الهندية . ولكن واضح أن شلجل لا يعنى بالأسطورة مجرد نظرة كونية جديدة أو مجرد استغلال للمفاهيم الفلسفية ، إنه يفكر فيها بالأحرى كنسق من التراسل والرموز . إن الأسطورة هي مقابل «فطنة الشعر الرومانسى» على نحو ما هو متمثل في أعمال سرفانتس وشكسبير «الحافلة بتشوش مرتب ترتباً كاملاً ، والتقابل الساحر للأضداد ، والتبديل الإعجازى الخالد للحمية والسخرية» . والأسطورة هي شئ يسميه «علم أساطير غير مباشر»^(٥٨) ، رؤية كونية جديدة تلغى مسار العقل المنطقى ، وتعود بنا إلى «فوضى الخيال الجميلة» ، السديم الأصيل للطبيعة الإنسانية ، والذي لا أعرف بعد رمزا أكثر منه جمالا إلا على أنه حشد حافل من الآلهة القدماء»^(٥٩) . ومهما يكن غموض هذا التعبير فإنّ المعنى يصبح واضحاً إذا رأينا الفقرة في ضوء تصريحات أخرى عن السخرية والرومانسية . إن «المثالية» (بمعنى فلسفة فيشة) تعنى اللعب الحر ، أى الحياة كلعب والفن كله كرمز . وشلجل لم يكن قد استخدم بعد التفرقة بين المجاز والرمز والتي رسمها جوته وشلنج . وهو يستطيع أن يقول : «الجمال كله مجاز» ، ولأنه مما يمكن التعبير عنه فإنّ الإنسان لا يستطيع أن يعبر

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٣٦٢ .

عمّا هو فى الذروة إلا على نحو مجازى»^(٦٠) لهذا فإن الفن أسطورة ورمز ، بل وحتى «سحر إلهى»^(٦١).

وهناك مزيد من الضوء يمكن إلقاؤه على تصور شلجل للشعر من خلال شذرات عن الجمال نُشرت حديثاً ، وفى هذه الشذرات يفرّق شلجل بين الكثرة والوحدة والكلية فى الجمال . وهذه الثلاثية مستمدة من قائمة الفيلسوف كانت عن مقولة الكم^(٦٢) ، والتي يفسرها على أنها الامتلاء والثراء والحياة فى العمل الفنى ، التناغم والتنظيم والكمال أو الألوهية . والمعياران الأولان هما المتطلبان المعروفان للغاية والخاصان بالوحدة والتنوع ، النسج المحلى والنظم العام ، أو مهما يكن ما نسميه بهما اليوم . والمقولة الثالثة هى نفسها الأسطورة أو اللامتناهى فى فقرات أخرى . وأحياناً فإن مالدى شلجل فى عقله هو ببساطة كيف الكونى للفن الذى كان شائعاً عند شيلر وكانت ، «اللامتناهى» هو الجليل أخلاقياً ، تأكيد حرية الإنسان الخلقية ، مقاومته للمعاناة فى التراجيديا^(٦٣) . ولكن فى معظمه ، مع تأكيد وتكرار متزايدين ، يصبح الشعر جزءاً من الإبداع الإلهى ، توازياً أصغر للعمل الفنى الذى هو الطبيعة : «كل الألعاب المقدسة للفن ليست إلا محاكيات بعيدة للعب اللامتناهى للعالم ، للإبداع الذاتى الخالد للعمل الفنى»^(٦٤) - وهكذا تأتى فقرة قديمة وقد صيغت بمصطلح وحدة الوجود . لكن سرعان ما نجد عبارات مثل : «الفن هو تجلٌّ مرئى لمملكة الرب على

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٣٦٤ .

(٦١) قراءات فلسفية ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٤ .

(٦٢) عن كانت . نقد العقل الخالص ، الطبعة الثانية ، ص ١٠٦ .

(٦٣) كتابات فلسفية جديدة ، ص ٢٧٦ .

(٦٤) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٤ .

الأرض»^(٦٥) و«ما يمكن أن يكون جميلاً هو وحده الذى له علاقة باللامتناهى والإلهى»^(٦٦) أو الشعر «ليس شيئاً آخر سوى تعبير خالص عن الكلمة الخالدة الباطنية لله»^(٦٧) . والشعر يزداد توحّداً مع الفلسفة والدين . والفلسفة والشعر يجرى الإعلان عنهما باعتبارهما شكلين مختلفين من الدين وتواجه وحدة الفلسفة والشعر على أنها هدف أقصى^(٦٨) . وفى الحقيقة يجرى الإعلان عن الشعر أولاً على أنه «فقط هو تعبير آخر عن النظرة المفارقة نفسها للأشياء ولا يختلف إلا فى شكله» عن الفلسفة المثالية^(٦٩) . وبعد التحول الذى طرأ على شلجل أصبح الشعر بالنسبة له لا يشكل مع التاريخ والأسطورة واللغة والعلم والفن إلا شعاعاً واحداً من أشعة النور الوحيد للمعرفة الأرقى ، وهى الكشف أو الوحي^(٧٠) . وهكذا فقد الشعر المزيد من معناه الخاص وأصبح مختلطاً وممتزجاً مع الدين والفلسفة والكون كله . وحتى قبل هذا ، تحدث بحثه «حديث عن الشعر» (١٨٠٠) عن «الشعر الهلامى واللاشعورى الذى يتحرك فى النباتات ، ويشعّ فى النور ويتسم ، فى الطفل ، ويتألق فى زهرة الشباب ، ويسطع فى الصدر ، الحب لدى المرأة»^(٧١) . ولكن يمكن حينذاك لأحد المحاورين أن يتساءل ساخراً : «إذن كل شئ شعر ؟!»^(٧٢) . ولكن فيما بعد ،

(٦٥) قراءات فلسفية ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٤ .

(٦٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٦ .

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٩٢ .

(٦٨) مینور ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ ، ص ٢٠٠ .

(٦٩) كرشنر : الأدب القومى ، ص ١٤٣ ، ص ٣٠٠ .

(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٧ .

(٧١) مینور ، المجلد الثانى ، ص ٣٣٩ .

(٧٢) المصدر السابق ، ص ٢٥٤ .

إذا سأل إنسان شلجل ما إذا كان كل شيء خيرا وجميلا هو الدين فإنه يكون قد تلقى ردًا إيجابيا محكما . وعلى الإنسان أن يدرك مدى تأثير هذا التعبير الكونى عن معنى الشعر (مع وجود تشابهات وتمائلات عند أفلاطون وشلى) خلال القرن التاسع عشر . لقد كان تطورا مُفضيا - على نحو حتمى - إلى إقامة نظرية أصيلة عن الأدب .

وتأملات شلجل العديدة عن الأجناس الأدبية الجزئية برهنت على أنها أكثر فائدة من تعميماته الغامضة عن دلالة الشعر . ففي كتاباته المبكرة عن الأدب اليونانى هو مهتم أكثر بنظرية الأجناس الأدبية ؛ لأن تطور الأدب اليونانى قد زوده بمسح للأجناس الأدبية الرئيسية . وهو لم يتوصل إلى مناقشة التراجيديا بالتفصيل ، بل ناقش ارتباطها بهوميروس وخصص مناقشات مستفيضة للملحمة . ولقد رفض بشدة تقدير أرسطو للملحمة والتراجيديا ، وتحدث - وهو يستخدم نظريات فولف عن التأليف التراجيدى للقصاصد الهوميروسية - عن نظرية الملحمة التى يجد فيها كل عضو أكبر أو أصغر - مثل الكل - حياته ووحدته الداخلية^(٧٣) . وهكذا نجد أن الملحمة لها نظمها المختلف عن نظم الدراما : فهى لا تبدأ فى «ميديا» ، بل تنتهى أيضا فيها . إنها دائما استمرار وبداية لشيء آخر فى الوقت نفسه^(٧٤) . والأحداث فى الملحمة ليست أحداثا حرة أو قرارات ضرورية للقدر ، بل هى أحداث عارضة وبالصدفة ، فكل ما هو عجيب عَرَضى .^(٧٥) والوشيجة القائمة وسط بعض المناقشات المعاصرة بين شيلر وجوته

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٤ ، ص ٢١٥ فى الملاحظات فى الهامش ، ص ٢٢٩ فى الملاحظات

فى الهامش .

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٨ .

واضحة ، غير أن التقابل الذى أقامه شلجل بين الملحمة المجرأة تماما والدراما الموحدة هو تقابل مبالغ فيه ومدرسى فى صرامته ، فهو يتصور الملحمة كسلسة من الأحداث التى تتم بالصدفة والتراجيديا قائمة على القدر والضرورة .

لقد ناقش شلجل الرواية فيما بعد بأصالة أكبر وبشكل موحٍ أشد فى ارتباطها الشديد بنظرياته عن الرواية والأسطورة والسخرية وبممارسة معاصرة فعلية . وإن دراسته «رسالة عن الرواية» (وهى أيضا جزء من «حديث عن الشعر») تمثل برنامجا وتاريخا ودفاعا ضمينا عن محاولته لكتابة الرواية غير المحظوظة «لوسنده» (١٧٩٩) . وشلجل لا يطبق الفن الواقعى رغم أنه مُفعم للغاية بالحياة فى تنوعها وامتلائها . وهو يندد بالرواية الواقعية عند الإنجليز بما فيهم فيلدنج^(٧٦) ، وهو يعجب بسويفت وسترن وديدرو . ورواية «جاك رجل القدر» التى تتفوق على سترن خالية من الخليط العاطفى الانفعالى . وجان بول يتفوق أيضا على سترن ؛ لأن «خياله أكثر مرضا ، ومن ثمّ فهو أكثر غرابة ، ومن ثمّ فهو أكبر شطحا خياليا»^(٧٧) . لكن كل هذه الروايات الحديثة لا تبدو له إلا على أنها تمهيد لفهم «الفطنة الإلهية» ، وفهم الخيال عند أريوستو وسرفانتس وشكسبير . وهكذا لا تدخل الرواية فى فئة تجمعها مع الملحمة على الإطلاق ، لأن الملحمة (وهو لا يزال يفكر فحسب فى هوميروس) غير شخصية وموضوعية وبطولية ، على حين أن الرواية - فى رأيه - تعبر عن حالة ذاتية ، وتسمح بالغوص فى فكاهة الكاتب التى لا موضع لها فى الملحمة . وشلجل يفهم من الرواية الفن «الساخر والشاطح فى الخيال الرومانسى» عند سرفانتس وسترن وديدرو وجان بول وروايته هو (لوسنده) . وهو يعترف بأن الرواية

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٨

(٧٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٩ .

الواقعية تقول لنا (على نحو ما تحكى رواية «سيسيليا» لفانى برنى) كيف ضاق الناس فى لندن ذرعاً واستياءً أو (كما فعل فيلدنج) كيف أن بلداً تصاحبه اللعنات ، لكنه يحب فى الروايات «الزخرفة الشبيهة بالزخرفة العربية» (وهو مصطلح مستمد من جوته)، والتلاعب بالخيال والسخرية وما هو ذاتى . وهكذا يرى أن «اعترافات» جان جاك روسو رواية أفضل من «هلواز الجديدة» لنفس الكاتب^(٧٨) . وروايته هو (لوسنده) تتألف من مثل هذه الزخارف أو ما يسميه ذلك القرن «الإنشادات» بالنسبة للاعترافات الشخصية المثيرة الشديدة ، ورواية «هنريخ فون أو فترنجن» تربط بين الرواية والأسطورة . وفى دراسته «رسالة عن الرواية» يقول إن رواية «فلهم ميستر» لجوته قد فقدت مكانتها المحورية السابقة ، ولا يجرى الثناء عليها إلا لمحاولة إيجاد المثال المستحيل الخاص بتوحيد الكلاسيكى مع الرومانسى^(٧٩) ، وتربط الرومانسية والسخرية والأسطورة جميعاً فى هذا النوع الشامل الكلى ، ألا وهو «الرواية» التى تتضمن القص والأغنية والأشكال الأخرى ، والهرمية القديمة للأجناس قد جرت الإطاحة بها . وقد أنزلت الدراما والملحمة من على العرش وجرى تنصيب الرواية ، لكنها رواية خاصة جداً ؛ فأساطير توماس مان الساخرة أو جويس أو كافكا هى أقرب إلى تحقيق نبوءته عن الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر . بل لقد رأى شجل نتائج كتابة الروايات «انطلاقاً من علم النفس» ، «وما يبدو مفرطاً فى عدم الترابط والتفكك هو أن نتقل حتى من أبطأ تحليل وأكثره تفصيلاً للشهوات غير الطبيعية ، والعذابات الأكثر شناعة ، والمجاعة المؤدية إلى التمرد ، والعقم المقرز الحسى والروحى»^(٨٠) .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ٢٧٤ - ٢٧٥ .

(٧٩) المصدر السابق ، ص ٢٨١ .

(٨٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

لكنه لا يكاد يصادق على اقتراحه الساحر ؛ حيث إنه لم يكن المزيد من ذوقه أكثر من تأمل الفن «الشبيه بالحياة» .

وفى كتاباته المبكرة عن الشعر اليونانى تعد التراجيديات ذروة الأدب اليونانى ، بل ذروة كل الآداب . وسوفوكليس بصفة خاصة قد وحدّه بالكامل مع أعلى جمال ، إنه تناغم الكل حتى أنه لم يكن هناك مزيد من الثناء^(٨١) . وقد جرى تفسير التراجيديات اليونانية على أنها نزاع ضرورى بين البشر والقدر ، لكن ذلك النزاع ينحل فى التناغم ، والبشر ينتصرون حتى لو انهزموا ماديا وجسمانيا . ورغم أن هرقل فى مسرحية «بنات تراخيس» يعانى ؛ فإنه «يخلق صُعُداً فى النهاية حراً»^(٨٢) . وشكسبير من جهة أخرى - وهو مثال التراجيديات «المهم» أو «الفلسفى» - يُمركز فنه حول الشخصية لا القدر . والانطباع الكلى لمسرحية (هاملت) هو ذروة اليأس . والنتيجة النهائية لها هى «التنافر الشديد الذى يقسم البشر والقدر للأبد»^(٨٣) . وخلال السنوات الوسطى المثمرة تراجع اهتمام شلجل بالتراجيديات لصالح الرواية . وقد عاود اهتمامه بها فى «تاريخ الأدب القديم والحديث» (١٨١٢) . ونحن نجد فى سياق مناقشة كالدرون نظرية أنماط ثلاثية جديدة أو نظرية مراحل ثلاثية جديدة للتراجيديات . والفن التصويرى الخالص لنسخ الواقع هو أحط مرحلة . والمرحلة الثانية هى تصوير الكل ؛ «حيث العالم والحياة فى تنوعهما الكامل وتناقضاتهما وتعقيداتهما الفريدة ، وحيث يجرى تصوير الإنسان ووجوده ، هذا اللغز الضمنى على أنه لغز» . وشكسبير هو أعظم أستاذ لهذه المرحلة . ولكن وراءها تظهر مرحلة ثالثة فيها لا يعرض كاتب

(٨١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٧ .

(٨٢) المصدر السابق ، ص ١٤٢ .

(٨٣) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

الدراما لغز الوجود فحسب ، بل يحل اللغز أيضا ، ويظهر كيف أن «الأبدى يظهر من خلال الكارثة الأرضية»^(٨٤) . وهذه التفرقة الثلاثية يشرحها تصنيف لاحق ومختلف للأنواع الثلاثة للكوارث في التراجيديا يمكن مقارنتها بالثلاثة مراحل في «الكوميديا الإلهية» لدانتى ، وهى : الجحيم ، المطهر ، الفردوس . وقد يفنى البطل تماما مثل ماكبث أو فالنشتين أو فاوست (فى الأسطورة الألمانية ؛ لأن شلجل لم يكن قد عرف بعد النهاية السعيدة عند جوته) . والنوع الثانى للحل هو التصالح فى نهاية «الثلاثية» لأسخيلوس أو فى «أوديب فى كولونوس» ، والمرحلة الثالثة وأعلاها هى التحول الروحى للبطل . وفى هذا يضرب شلجل المثل بالنهايات المسيحية فى تمثيلات كالدرون ، كما أنها تعد تبريرا للمكانة الممتازة التى ينسبها الآن لكالدرون .

وواضح - بصفة عامة - أن شلجل يتمسك بمذهب تمايز الأجناس الأدبية ، بل يتمسك حتى بنقائنها ، وفى كتاباته المبكرة يندد بشدة بخلط الأجناس الأدبية على أساس أنه مرض حديث^(٨٥) ، بل إنه - فيما بعد - أثنى على لسنج ؛ لأنه أظهر أن كل عمل «يجب أن يكون ممتازا فحسب فى جنسه ونوعه وإلا أصبح شيئا ثانويا بصفة عامة»^(٨٦) . وهو يندد بالتصنيفات المتخلقة ، لكن واضح أنه يتفق مع المحاورين - فى كتابه «حديث عن الشعر» - الذين يقولون إن «تخيل الشاعر يجب ألا يصب نفسه فى شعر سديمى بصفة عامة ، بل إن كل عمل يجب أن يكون له طابع مميز كامل وفق الشكل والجنس» . وإن نظرية الأجناس يجب أن تكون نظرية خاصة عن الشعر . وهذه النظرية قد تعدلت نوعا ما فى الطبعة المنقحة

(٨٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٨٥ .

(٨٥) مينور ، المجلد الأول ، ص ٨٩ ، ص ١٠٢ .

(٨٦) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٢٤ .

اللاحقة عندما يعترف محاور آخر بأن «الشكل الجوهري للشعر يكمن فى أجناسه المتميزة ونظرياتها» ، ولكن ليس «فى ماهية الشعر نفسه ، التى هى وحدها تخيل ابتكارى وإبداعى خالدا»^(٨٧) . وعندما زكى شلجل الرواية الرومانسية صاغ بالأحرى مبادئ جنس شامل جديد بدلاً من أن يدعو إلى خلط الأجناس القديمة . زيادة على ذلك فإن شلجل وهو يناقش اللاكوؤون للسنج لا يحدّد وحدة فعلية للفنون . إنه - بشكل حساس - ينقد لسنج لأنه تجاهل الاختلافات بين النحت وفن التصوير ، وقال إن كل فن يجب أن يحاول أن يقهر محدوديات مادية . ولما كان النحت يستخدم مادة ثقيلة جامدة مثل الحجر فإنه يجب أن يحاول أن يحيا ويقوم بعملية إحياء . ولما كانت الموسيقى متدفقة وسيّالة فإنها يجب أن تحاول أن تعبر عن الدائم «لبناء معبد شامخ من العلاقات الأبدية للتناغم» وترك «الإحكام الكلى يصرخ فى نفس المستمع» . إن الشاعر يستخدم أيضا الصوت الذى يحدث بتتابع فى الزمن ، لكن فى نهاية القصيدة «فإن الكل يجب أن يقوم بوضوح أشبه بلوحة فى استعراض أمام عيون المستمع أو حتى القارئ» . إن الشعر هو الفن الكلى ، ومن ثم يمكن أن توجد قصائد وقد كُتبت كلها بروح فن التصوير وأخرى موسيقية أو حتى الاثنين معا . وهناك عدة أعمال لسرفانتس وتيك وبعض قصائد القدامى وجوته تطرح كأمثلة للقصائد التى تستمد شيئا من فن النحت» والشعر الوصفى فى القرن الثامن عشر يجرى التنديد به - على أى حال - لا لأنه حاول أن يحقق تأثيرات فن التصوير فى الشعر ، بل لأنه شعر ذرى لايهتم إلا بالجزئيات : «هذا هو موت كل شعور بالفن الذى يقوم قبل كل شئ وأساسا على رؤية الكلى»^(٨٨) .

(٨٧) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٥ .

والطريق مفتوح هنا للقصائد المصورة عند الرومانسيين والأغنيات الموسيقية فى الكلمات والشعر المنحوت عند كيتس ولاندو وجوتيه . ولكنه لا يدعو إلى وحدة الفنون واستيعاب للفن الواحد من جانب فن آخر ، ويظل الشعر محتفظا بمكانته المحورية على أنه أشد الفنون شمولية .

لقد اعتقد شلجل أن الفعل الإبداعى هو مركب من الشعور واللاشعور ، مركب من (الغريزة) و(القصد) . وعلى أى حال فإنه فى «أحاديث فى الشعر» توجد فقرات تتأمل فى إمكانية وجود مدارس للشعر . وحتى يجرى التعبير عن أمله فى أن الشعر الذى كان «قصة للأبطال ، ثم لعبة للفرسان ، وأخيرا حرفة لدى المواطنين أن يصبح علما شاملا للمدارس الحقيقية والفن الأمين للشعراء المبتكرين»^(٨٩) . ورغم أن هذا قد يبدو أشبه بتزكية للنزعة الأكاديمية الشديدة وللفن كحرفة (وقد جرى تفسيره على هذا النحو)^(٩٠) فإنه لا يمكن أخذه على نحو حرفى ، وذلك فى ضوء كل كتابات شلجل الأخرى . إن مفهوم الشعر عنده مرتبط ارتباطا شديدا بمفهوم الشعر عند شلنج ونوفالس اللذين يستخدمان بالفعل مصطلح «اللاشعور» ، وإن فكرة (المدرسة) هى مجرد صياغة متناقضة ظاهريا لرغبة شلجل فى الفن الجمعى ، الفن الاجتماعى للمستقبل ، للمثال الرومانسى الكلى ، «للفلسف السيمفونى» ، وإن مدرسته هى «تجمع» ، «متدى» وليس «مذهبا فى الإنشاد» بأسلوب «الشعر الإنشادى» وكذلك فى تلميحاته عن دور الفنان فى المجتمع واضح أنه متناقض . إنه يمكن أن يسميه «أنانيا منعزلا» ، ويقترح أنه حتى فى العادات الخارجية فإن طريقة الفنانين

(٨٨) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ٣٣٦ - ٣٤٠ .

(٨٩) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢ ، ص ١٨٥ ، ص ٣٥٣ .

(٩٠) عن فريدريك جونغورف : الرومانسى (برلين ، ١٩٣٠) ، ص ٥٥ .

يجب أن تكون متميزة على نحو شامل عن الآخرين . إنهم يشكلون طبقة كهنوتية ، طبقة عليا متزلقة نبيلة لا بالمولد بل بالتخصص الذاتى الحر^(٩١) ، وهذا الموقف يلائم نمط حياته وكبريائه وكراهيته للإنسان المتوسط الألماني ، والممثلين الثقافيين لعصر التنوير فى برلين ، ورغبته الحاضرة أبدا فى «إثارة إعجاب البورجوازي» ، وهذا شئ بارز فى تناقضاته الظاهرية والصيغ الفطنة . لكن شلجل عارض الفنان المعزول الفرد الخالص ، وهو ما يسميه «الانعزال فى الحجرات»^(٩٢) فى الأدب الألماني القديم . وفى فترة وصول نزعته الليبرالية للذروة فى دفاع جورج فورتر الثائر الألماني ، وقد امتدحه شلجل باعتباره كاتباً «اجتماعياً» عاش وفق مثاله عن الإنسان الكلى^(٩٣) . وهو فى وصفه لمكانة لسنج فى الأدب الألماني وضع يده على الوحدة ، أحاديته المفردة فى الصراع أكثر مما وضع يده على أى شئ آخر^(٩٤) . والتصور الكلى عند شلجل للنقد الإشكالى و«الموسوعية» يفترضان فريق عمل ونوعا ما من الترابط ، يفترضان جماعة من الأصدقاء أو على الأقل فئة من الكتبة ، صفوة . وعندما كان فيضان الحماس للشعر الشعبى فى ذروته فى ألمانيا لم يشارك فيه شلجل وإن كان قد أعجب بالشعر الأسطورى القديم . بل لقد كتب عرضا ساخرا لمجموعة من الأغنيات الشعبية الألمانية ، وتهكم من عرض تحليلى لـ «معجزات الصبية» لجوته^(٩٥) ، ولم ير فى كتابه «تاريخ الأدب القديم والحديث» الشعر

(٩١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٢ .

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١٢٢ .

(٩٣) المصدر السابق ، ١٢٩ .

(٩٤) عقلية لسنج ، المجلد الأول ، ص ١٤٩ - ١٥١ .

(٩٥) كورشنر : الأدب القومى ، ص ١٤٣ ، ٣٦١ - ٣٦٩ وإدانتة لهذا العمل لجوته ورد فى رسالة إلى أخيه فى

١١ نوفمبر ١٨٠٥ (المجلد الأول ، ص ٢٤٦) .

الشعبي قيماً إلا كشيء متبقٍّ من الشعر البطولي القديم . بل لقد اعتبره برهانا على تحليل الشعر القومي الحقيقي^(٩٦) : «إنه ليس دائما الظرف الملائم الحق من أن الشعر الذي يجب أن يلهم يبقى حيا ويطور على نحو أبعد روح أمة بكاملها ، وهو يترك هذا للشعب وحده»^(٩٧) . والتركيز الآن على الشعر باعتباره تعبيرا عن أمة وعن طابعها الفريد : الأدب القومي يجب أن يقوم على أساطيره وتاريخه وخرافاته ، ويجب أن يستجيب للأمة بكاملها . ولكن عندما امتدح الأدب الإسباني على أنه أشد «الأداب قومية» انسحب وأعلن أنه أبعد ما يكون عن «اعتبار وجهة النظر القومية هي وجهة النظر الوحيدة التي بها يمكن الحكم على قيمة الأدب في التاريخ العالمي»^(٩٨) . إن القيمة العليا الآن هي الدين ، هي الوحي .

ولم يشارك شلجل إطلاقا في نبوءة من جاؤوا بعده عن موت الشعر ، وذلك لسبب واحد هو أنه لم يتصور الشعر إطلاقا على أنه مهارة معزولة . لقد آمن مع هرذر بأن الشعر هو اللغة الأم للجنس البشري ، وأنه وظيفة طبيعية للإنسان . ولقد رفض الرأي القائل إن الشعر ليس «لغة طفل رمزية للبشرية في شبابها»^(٩٩) . إن الشعر نشاط للعقل الإنساني الذي لا يمكن أن يختفى ، بل بالأحرى يجب استكمالها في المستقبل ، وليس مستكملا في الماضي . وهو يشعر بأن الإنسان يكسب ولا يخسر في قوة وحساسية شعوره ، في القوة الحيوية الجمالية الحقيقية^(١٠٠) .

(٩٦) الأعمال الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٥٤ .

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٣٩ .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٦٥ .

(٩٩) مينور ، المجلد الأول ، ص ١١٨ .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .

وهو لا يطبق عبادة العصر الذهبي للشعر ، والعصور الذهبية للشعر الفرنسى والإنجليزى هى بالنسبة له ليست ذهبيّة أو شاعرية على الإطلاق^(١٠١) وعلى الأقل فإنه يرفض - بالنسبة للعصور الحديثة - فكرة الدائرة ، فكرة النمو والتدهور ، ويلتقط مثال كالدرون على أنه هو إعادة ميلاد فجائية فى عصر فيه تفسّخ شامل مطبق ورأى فيه طائر العنقاء ينهض من رماده^(١٠٢) . لقد آمن حتى فى سنواته الكاثوليكية بإضفاء الطابع الكمالى والاستكمالى ، وآمن بالنظم المفتوحة للأدب الحديث ، وآمن بدوره الحضارى العظيم . إنه لم يستطع أن يكون قائد جماعة ، المبشر (بالثورة الجمالية) فى ألمانيا . وفوق كل شئ فإن الشعر الرومانسى ، الشعر الحديث ، كان بالنسبة له «الشعر الكلى التقدّمى»^(١٠٣) .

هذا ولن نلقى إلا نظرة سريعة موجزة على إنجازات فريدريك شلجل كمؤرخ وباحث وناقد تطيقي . لقد كان التاريخ الأدبى هو طموحه المبكر وتحقق بتاريخه المتناثر عن الشعر اليونانى . وهناك تخطيط موجز هو «حَقَب الشعر» له مكانة محورية فى «كتابات عن الشعر» . وفيما بعد - إبّان حياته - اعتبرت محاضراته «تاريخ الأدب القديم والحديث» (أُلقيت عام ١٨١٢ ونشرت عام ١٨١٥) ذروة رسالته الأدبية . ويرى الشاعر هاينى - فى استعراضه التحليلى الرائع للأخوين شلجل - أن «فريدريك شلجل إنّما قام هناك بعملية مسح للأدب كله من وجهة نظر متقدمة ، لكن هذه النظرة المتطورة هى دائما برج جرس كنيسة كاثوليكية»^(١٠٤) لكن

(١٠١) المصدر السابق

(١٠٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٨٤

(١٠٣) مينور ، المجلد الأول ، ص ١٢١ ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ .

(١٠٤) «المدرسة الرومانسية» الفصل المخصص عن فريدريك شلجل .

هذه تُعد مبالغة ضخمة . ويجب أن نعترف بأن كتابه الذى يحتوى على هذه المحاضرات ملئٌ بخيبة الأمل من عدة وجوه بالنسبة للنقد الأدبى . وهو بالأحرى يحاول طرح مسح عام للتاريخ العقلى والدينى والفلسفى والأدبى للبشرية على نطاق صغير بالنسبة للمدى الهائل لطموحه . إن الكتاب يشمل فلسفة للتاريخ تنبأت بالانتصار المظفر للكاتوليكية الرومانسية على قوى التنوير وكل الأشكال الأخرى للترعة الدنيوية . والتاريخ الأدبى والنقد حاشدان بالعظات الحافلة بالتأملات الفلسفية والدينية ، وتأملات فى تاريخ الأدب مما عفى عليه الزمن الآن . ولكن رغم هذه التخطيطات الممتدة التى لا علاقة لها بالموضوع الأصيل فإن الكتاب يحتوى على الكثير من النقد الأدبى والتاريخ بالمعنى الدقيق ، ومعظمه - وهو قائم فى جانب كبير منه على تخطيطاته وتأملاته الأسبق - يمثل معظم رأيه النقى والهام عن عديد من المؤلفين والكثير من المشكلات .

لقد ناقشنا بما فيه الكفاية آراء شلجل الأولى عن تاريخ الشعر اليونانى ودائرة ارتفاعه وسقوطه وشرحه لتلاحق الأجناس الأدبية ونظرية الملحمة والتراجيديات كما استخلصها من هوميروس وسوفوكليس . ورغم تمجيده للجمال الكلاسيكى اليونانى ، بل إن تصوره السابق لليونان فيه بعض الملامح الأصلية التى طوّرها فيما بعد باكتمال كبير . وواضح أنه كان واحداً من أوائل من استشعر الخلفية المطلقة أو العالم السفلى المظلم للحياة اليونانية ، وهو العنصر الذى أشاد به نيتشه بعد ذلك بسبعين عاماً على أنه العنصر «الديونيسى» . لقد أكد شلجل أننا يجب ألا ننظر إلى «العربيدات والأسراريات المسرحية اليونانية على أنها بقع مُلَطَّخة غريبة واستثناءات عارضة ، بل يجب اعتبارها جزءاً جوهرياً فى الثقافة القديمة ، وأنها خطوة ضرورية فى التطور التدريجى للروح اليونانية»^(١٠٥) وبالنسبة لتقدير العنصر

(١٠٥) مينور ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

الأورفي في الشعر اليوناني وللمسرحيات الأسرارية يأتي تمجيد شلجل لأرسطوفانيس ، والذي كان ساعتها شيئاً جديداً نسبياً . وهناك بحث قديم مخصص «للقيمة الجمالية للكوميديا»^(١٠٦) . يُنظر إليها في فرحها وحريتها السامية وذاتيتها الخاصة التي بلا حدود . ويجري التجاهل التام للغرض الاجتماعي والتفاصيل الواقعية للكوميديا القديمة . ويبدو أريستوفانيس ، وقد سبق السخرية الرومانسية . وحتى في سوفوكليس يجد شلجل أنه قد صهر «العريضة الإلهية عند ديونيسيوس والجدادة العميقة في أثينا والوقار الهادئ لأبوللو»^(١٠٧) . ولكن مع تحول شلجل إلى ما هو رومانسي ومسيحي أصبحت بصيرته حادة بالنسبة للعناصر غير الكلاسيكية عند اليونانيين . لقد رأى اليونانيين . القدماء الآن أقل تفرّداً أو أصالة في سياق الشرق القديم . وركز في أسخيلوس على «الصراع بين الفوضى القديمة وفكرة القانون والنظام المتناغم»^(١٠٨) وندّد بالنزعة الطبيعية والمادية اليونانية بقدرة أكبر ، ورأى هذا سائداً في كل موضع الآن . وفي هذا يسير عبر تطور الدراسات الكلاسيكية الألمانية لعصره : وهو يشارك - وإن كان بشكل متواضع - في الهجوم على تمجيد اليونانيين من جانب المتحمسين من معاصريه للعصور الوسطى ، ومن جانب أولئك الذين رأوا تطور الحضارة اليونانية من وجهة النظر المسيحية . ولقد تعاطف مع الاهتمام الجديد بالأسطورة اليونانية وتفسيرها الرمزي الذي أدرجه كرويتسر^(١٠٩) ، كما تطلع أيضاً لإرهاصات الروح المسيحية بين اليونانيين ،

(١٠٦) ١٧٩٤ مينور ، المجلد الأول ، ص ١١ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(١٠٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٢ .

(١٠٩) جورج فريدريك كرويتسر (١٧٧١ - ١٨٥٨) : عالم كلاسيكي ألماني متخصص في فقه اللغة . أستاذ بجامعة

ماربورج (١٨٠٢) وهيدلبرج (١٨٠٤ - ١٨٤٥) وقد اهتم بدراسة الرمزية والأسطورة في الشعر اليوناني . (المترجم)

ووجد هذا في سوفوكليس الذى كان لديه «حدس بما هو إلهى» (١١٠) ، والذى تنتهى تراجيدياته بتصالح ونأمة من تغير .

ومع تحوّل شلجل إلى ما هو رومانسى فإنّ اهتمامه الملموس بالعصور الوسطى تزايد بشكل كبير . وهنا نجد أن الحث على هذا جاء من أخيه ، وكان هذا بشكل حاسم على الأرجح . لقد خصص بعض أبحاثه فى مكاتب باريس لمخطوطات الشعر الإقليمى والمحلى والريفى ، تمهيدا لإصدار طبعة لم تتحقق إطلاقا . وقد اطلع بشكل كبير على الأعمال الثانوية النادرة لبوكاشيو . والبحث الذى خصصه لتشخيص بوكاشيو (١٨٠١) (١١١) له قيمة ريادية وأهمية نقدية ، فقد اقترح شلجل فيه طرح جماليات للأقصوصة ، وقد رأى فيها عرضا لحالة ذاتية ووجهة نظر ذاتية بشكل غير مباشر ورمزى (١١٢) . وينتمى شلجل أيضا إلى المعجبين الألمان الأوائل بدانتى (وهو يتبع فى هذا أخاه) ورأى فيه دليلا على الطابع الاصطناعى للشعر الحديث فى أوائله (١١٣) ؛ حيث إن قصيدة دانتى تحتال فى نظمها وفق المفاهيم المدرسية ، ومن ثم تتعارض مع عمل هوميروس المتنامى الطبيعى . ودون أن يدرك ، عارض فيكو الذى رأى أن دانتى هو هوميروس الإيطالى ممثل العصر البطولى . وفى كتابه «التاريخ» يقرر أنه عند دانتى فإن الشعر والمسيحية ليسا فى تناغم تام ، وأن «الكوميديا الإلهية» هى - على الأقل فى بعض المواضع - ليست إلا قصيدة تعليمية لا هوتية . (١١٤)

(١١٠) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

(١١١) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٦ وما بعدها .

(١١٢) المصدر السابق ، ص ٤١١ .

(١١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٩٨ .

(١١٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٧ .

إن إحياء الدراسات الأوروبية الشمالية والجرمانية القديمة في ألمانيا والتي شغل فيها أخوه وصديقه تيك دورا بارزاً حولت أنظار شلجل أيضاً إلى العصور الوسطى في شمال أوروبا . ولقد كتب باستفاضة عن أوسيان (وقد أعرب عن شكوك عميقة عن أصالة كتاباته وتأمل في مصيرها) وعن «إدا»^(١١٥) ، وبمزيد من التخطيط عن «نييلنجنيلد»^(١١٦) ، وعن فولفرام فون أشينبراك^(١١٧) ، وحاول أن يميز بينها وبين الشعر الغنائي الفرنسي اللطيف في إقليم بروفنسال^(١١٨) . وفيما بعد ازداد تركيزه على قيمة الشعر الحديث للتاريخ القومي والخرافات والذكريات ، وهذه الذكريات كانت بالنسبة للأمم الأوروبية الشمالية حافلة أكثر بطابع العصور الوسطى .

كما تجادل أيضاً ضد مصطلح «العصور الوسطى»^(١١٩) . وأبدى تقديراً رائعاً للحضارة الوسيطة ، وأكد على بقاء القديم ومقاومته للزمن وبدايات عصر النهضة في فترة مبكرة في عهد شارلمان ومغامرات الفروسية والغزل وجماليات العمارة القوطية وما إلى ذلك . ولكن لا يستطيع الإنسان أن يقول إن هذه التزعة المحبة للعصور الوسطى متطرفة أو استثنائية بمثل ما حدث لدى الكثيرين

(١١٥) اسم في أيسلنده يطلق عن كتابين متميزين هما : (أ) النثرى أو «إدا الأصغر» وهو ملخص لأساطير منطقة الأوندين يعقبه بحثان عن التأليف الشعري وهو ينسب لسنوري سترلاسون (حوالي ١٢٢٠) ، (ب) الشعري أو «إدا الأكبر» مجموعة قصائد (حوالي ١٢٠٠) عن الكون والأساطير والتراث في اسكنديناويا . (المترجم)

(١١٦) ملحمة ألمانية في القرن الثالث عشر . (المترجم)

(١١٧) فولفرام فون أشينبراك (حوالي ١١٧٠ - حوالي ١٢٢٠) . شاعر ومنشد ألماني ، وهو مؤلف ثمانى قصائد لها طابع ملحمي بجانب ملحمة (برزقال) ، وعلى أساسها ألف فاجنر موسيقاه الشهيرة (برسيفال) . (المترجم) ، المصدر السابق، المجلد الثامن ، ص ٦٥ (المؤلف) .

(١١٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٢ .

(١١٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٦٥ .

من معاصريه . وعلى الإنسان أن يحدّد الانطباع بأن معرفته بالأدب الفعلى كان محدودة ، ولأنه لم يبالغ فى قيمته الفنية . ومن الغريب أنه اعتبر شوسر أدنى من هانز ساكس^(١٢٠) . وأظهر معرفة محدودة واهنة بالأدب الفرنسى القديم رغم أنه شجع ورعى طبعة زوجته للرواية الفرنسية القديمة «مرلين» . وعصر النهضة (الذى لم يكن قد تسمى بهذا الاسم بعد آنذاك) كان يشغل تفكيره تماما . فهو بالنسبة له العصر الرومانسى الحقيقى الوحيد . وإعجابه بشكسبير وسرفانتس وكاموش بلا حدود . والأدب الفرنسى فى عصر النهضة يكاد يكون قد تجاهله بالكلية (فيما عدا ملاحظات هزيلة عن مونتيني وراييليه) والأدب الإيطالى أدرجه فى مرتبة دنيا بشكل غريب . وشلجل عدّ تاسو أدبيا انفعاليا عاطفيا ذاتيا غير ناجح فى الملحمة البطولية ، وهو بالتأكيد يفضل كاموش على أريوستو . ورغم أنه تناول ميكيافيللى باحترام فقد أفردّه على أنه غير مسيحي غريب وشاذ . ومما يدعو للدهشة ، بل يُعدُّ غريباً ، هو ثناؤه على الدراما الرعوية عند جوارينى^(١٢١) ، على أن مسرحية «الراعى الأمين» عمل «مشبع بروح القديم والعظيم والنبيل حتى فى شكله مثل دراما اليونانيين»^(١٢٢) . ولقد جذب شكسبير أنظار شلجل من فترة مبكرة وخاصة مسرحية (هاملت) ، والتي رآها فى ذلك الوقت على أنها تراجيديا فلسفية (وهو تناقض حسب نظريته) ، إنها تراجيديا عن الناس والتنافس بين قوى الفكر وقوى الفعل^(١٢٣) ، وواضح أن

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٨١ .

(١٢١) جيوفانى باتيستا جوارينى (١٥٣٨ - ١٦١٢) : شاعر إيطالى خلف تاسو كشاعر للبلاط من ١٥٧٩ إلى ١٥٨٢ ، وقد اهتم بالدراما الرعوية (المترجم) .

(١٢٢) المصدر السابق ، ص ٧١ - ٧٢ .

(١٢٣) مينور ، المجلد الأول ، ص ١٠٦ - ١٠٧ .

هاملت عند شلجل هو تطوير لأمير جوته فى اتجاه الأمير الفلسفى عند كولردج . ولقد كان فريدريك شلجل - مع أخيه - واحدا من أوائل النقاد الذين ركّزوا على أن شكسبير هو «فنان من أكثر الفنانين أصحاب الأغراض»^(١٢٤) (١٧٩٧) لكن مناقشاته العينية لشكسبير يبدو أنها منقسمة تماما فى الغرض والتصور . لقد أظهر حينذاك الاهتمام الألمانى السائد بمسرحيات شكسبير التاريخية على أنها أسطورة قومية ، وأنها تستطيع أن تعبّر عن الرأى المحال من أن مسرحية «هنرى الخامس» هى «ذروة قوة شكسبير»^(١٢٥) . كما أنه يشارك تيك وأخاه فى الولع غير النقدى بالانتحال . ومسرحية «لوكریم»^(١٢٦) تعد بصفة خاصة فى نظره هامة لفهم شكسبير . وواضح أن هذا فى مقابل السونيتات والقصائد التى هى دليل عند شلجل على عذوبة شخصية شكسبير ، ومن ثم - بالمقابل - دليل على «ابتعاد شكسبير الهائل عن المسرح»^(١٢٧) . ومن الغريب أن شلجل - مع كل اهتمامه بشكسبير الرائع الخيالى والغنائى ، أى شكسبير الإيطالى إن جاز لنا القول - لا يزال يخلص إلى أن شكسبير هو أساسا «شاعر أوربى شمالى قديم ، وليس شاعرا مسيحيا»^(١٢٨) ، بل إنه يستطيع أن يتحدث عن مشاعره ، على أنه «بصفة عامة أوربى شمالى وألمانى حقيقى»^(١٢٩) والألمانى هنا يعنى بطبيعة الحال ألمانى على نحو ما كانت تُستخدم

(١٢٤) المصدر السابق ، المجلد ، ص ٣١٥ ، ص ٣٩٩ .

(١٢٥) المصدر السابق ، ص ٣٥٢ .

(١٢٦) تراجيديا انتحار لوكریم : تمثيلية ألفت عام (١٥٩٥) وردت فى الملف الثالث لشكسبير والمؤلف مجهول ، والرأى المعاصر يميل إلى نسبتها إلى جورج بيل (١٥٥٨-١٥٩٧) : وهو كاتب مسرحى ، وله غنائيات شائعة فى الدوائر الأدبية. (المترجم)

(١٢٧) المؤلفات ، المجلد الثامن ، ص ٨٨ .

(١٢٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩٣ .

(١٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٨٩ .

فى تلك الحقبة ، غير أن شلجل يستطيع أن يذهب إلى أن النقاد الألمان هم وحدهم الذين فهموا شكسبير ، وأنه شاعرهم هم بصفة خاصة . لقد انغمز شلجل فى الموجة العامة للقومية الألمانية خلال الحقبة النابوليونية ، وقد أغراه التقابل الكامل بين الشمال والجنوب ، والذي كان فى حالة شكسبير الإنجليزى معقداً من جرأ كراهية قديمة إزاء إنجلترا التجارية والنفعية والمادية فى القرن الثامن عشر ؛ مما أظهر أن شكسبير هو الوحيد الناجى من عصر شمال أوروبا قبل التاريخ .

ولا يوجد أدب نال الكثير من المدح والاهتمام من جانب فريدريك شلجل فى سنواته المتأخرة بمثل ما ناله الأدب الإيبانى . وسرفانتس بالنسبة له بصفة خاصة كاتب رومانسى شاعرى رغم سخريته من الفروسية^(١٢٠) ، ورواية «دون كيشوت» هى نموذج الرواية بما فيها من خيال وشاعرية وفكاهة . وهو يثنى على الأقصوصة «جالاتيار» والمسرحية «نومانسيا» ، بل حتى «بريسلس» تنال إعجاباً شديداً . والروايات الوسيطة الإيبانية هى أكثر الروايات الجميلة التى عرفها . وفى أخريات حياته ارتفع كالدرون فى القيمة عنده إلى أقصى ذروة بين كل كتاب الدراما ، فهو «مسيحى مبرز ، ولهذا فهو أكثر الكتاب جميعاً رومانسية» . وبجانب هذا فإن شلجل^(١٢١) اهتم اهتماماً شديداً بكاموش . وهو يثنى على ملحمة «لوسيا دس»^(١٢١) على أنها أعظم قصيدة بطولية فى العصور الحديثة ، وتأتى بعد هوميروس مباشرة ، وهى تفوق بشكل كبير

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٧٤ - ٧٥ .

(١٢٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٨٧ والنزوة التى أفضت إلى عبادة كالدرون يمكن أن تتضح من رسالة موجهة إلى أوجست فلهم قبل التحول فى موقفه المسيحى (٢٤ مايو ١٨٠٥) .

(١٢١) قصيدة ملحمة كتبت عام ١٥٧٢ من تأليف الشاعر البرتغالى لويش دى كاموش (١٥٢٤ - ١٥٨٠)

(المترجم)

أريوستو فى التلوّن وامتلأء التخيل^(١٣٢) ، وهناك مقال خاص يطوّر هذا الشئاء بوصف غنائى للمحتويات^(١٣٣) مقترنا بالخطّ من شأن فرجيل وتاسو بالمقارنة .

والتراجيديا والأدب الفرنسيّان بصفة عامة هما الطفلان المدللان لدى الرومانسيين الألمان والهدف الإشكالى الرئيسى عند أخيه . وكتابات فريدريك المبكرة مليئة بالوخزات العنيفة . والتراجيديا الفرنسية يسميها مجرد «صياغة جوفاء بدون قوة وسحر وجوهر ، وحتى شكلها هو نزعة آلية همجية مليئة بالعبث بدون مبدأ حيوى باطنى وتنظيم طبيعى»^(١٣٤) . والفرنسيون عنده هم أمة «بدون شعر» . وما يسمّى بالكلاسيكيات لدى الفرنسيين والإنجليز يجرى استبعاده على أنه غير جدير بالذكر فى تاريخ الفن^(١٣٥) . غير أن هذا العنف تخافت - إلى حد كبير - بمرور الوقت مع إقامته فى فرنسا وتحوله إلى الكاثوليكية . وهو فى تاريخه رغم أنه لا يزال لا يبدى أى تعاطف مع النظرية الكلاسيكية الجديدة فإن مسرحية «السيد» لكورنى و«أثاليا» لراسين يجرى الشئاء عليهما بحرارة شديدة^(١٣٦) وما يدعو للدهشة أن «الزير» لفولتير يلقى تحبيذا فى عيني شلجل^(١٣٧) بالرغم من أن فولتير فى المواضع الأخرى يعد شريرا من الأشرار فى كتابه عن التاريخ . زيادة على ذلك فإن شلجل لا يصادق على هجوم أخيه على موليير ، والشئاء على بوسويه هوكرم بالغ لأسباب واضحة ، بينما

(١٣٢) المصدر السابق ، ص ٦٧ .

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤١ .

(١٣٤) مينور ، المجلد الأول ، ص ١٧٦ .

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

(١٣٦) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨ .

(١٣٧) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

تشخص باسكال أساسا على أنه عدو سوفسطائي عند أصدقاء شلجل ، من أصحاب النزعة التجزيئية^(١٣٨) . ورغم أن شلجل يعتبر روسو مجرد قوة سالبة دون عقيدة إيجابية ، إلا أنه يُعَلَى من شأنه على أنه أعظم مؤلف فرنسي في القرن الثامن عشر^(١٣٩) .

والأدب الانجليزي خارج شكسبير أثار اهتمام فريدريك شلجل على نحو أقل (ومن الممكن أن يكون هذا لأسباب لغوية) . والثناء على ملتون وتقديره محدود للغاية وتأثير مصطلحه المصطبغ بصبغة لاتينية يعدّه شيئا تعسا^(١٤٠) . والموضوع المسيحي في قصيدة ملتون «الفردوس المفقود» هو في نظره قد أقام حدوداً لا يمكن اجتيازها بنجاح . ويلقى ريتشاردسون ثناءً متوسطا وكذلك سترن ، ولكن هناك هجوماً بصفة عامة - على الإنجليز في القرن الثامن عشر باعتبارهم ممثلين للروح الجديدة ، و«الحداثة» تعنى النزعة المادية الدنيوية والتجارية . وهو يميز جييون - بصفة خاصة - بسبب سخفه المتكرر ، وكتابه «مذكرات» يعد «كتابا كوميديا هائلا» . وجييون لا يحب سوى الروعة المادية للرومان ، وربما يكون بالمثل قد كتب عن الأثر^(١٤١) ، وهو يطرد - دون رحمة - النقاد الإنجليز في القرن الثامن عشر: «لا توجد أدنى إشارة تدل على حسنّ بالشعر لدى هارس وهوم (لوردكمز) وجونسون»^(١٤٢) .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٦ .

(١٣٩) المصدر السابق ، ص ١٤٥ .

(١٤٠) المصدر السابق ، ص ١٠١ .

(١٤١) مينور ، المجلد الثاني ، ص ٢٧٥ ونقد شلجل غير عادل . فجييون بكتابته «انهيار وسقوط الامبراطورية الرومانية» في ذهنه دائما الامبراطورية الإنجليزية ومثلها في ذهنه . عن لويس ب . كورتيس . «فريوس جيون» في «عصر جونسون» (نيوهافن ، ١٩٤٩) ص ٧٢ - ٩٠ .

(١٤٢) مينور ، المجلد الثاني ، ص ١٧٢ .

ويوجد نقد بسيط نسبيا للأدب الأجنبي المعاصر عند فريدريك شلجل :
و«التاريخ» يظهر وعيه المتعاطف مع الإحياء الكاثوليكي الفرنسي عند دي بونالد
ولامينيه وجوزيف دي ميستر . وكتب شلجل عرضا تحليليا تقديريا حارا
(١٨٢٠) عن لامرتين^(١٤٣) وخاصة المجلد الأول من «تأملات» ، وهو ينسقه
داخل خطة لإقامة تقابل بين لامرتين شاعر الإيمان وبايرون شاعر اليأس .
إضافة إلى ذلك فرغم تنديده وبايرون كشاعر السلب فإنه كان يلقي تقديرا
شديدا كما هو المعتاد في القارة الأوروبية في ذلك الوقت . وكان هناك تفضيل
للوسيفر في «قايل» مثلا على موفيستو فيليس^(١٤٤) عند جوته . ومن بين
الكتّاب الإنجليز الأكثر حداثة لا يمتدح شلجل إلا بيرك لأسباب سياسية ،
ويستفيض في نقده لشعر سكوت على أنه مجرد «فُسيفساء لشذرات معزولة
لخرافة رومانسية»^(١٤٥) .

وهناك ملمح في «التاريخ» يجب أن نفرده ونشئ عليه بصفة خاصة .
إن شلجل يحاول أن يتنبه نوعا ما للأمم الصغيرة في شمال وشرق أوروبا .
وهو بروح قومية متسامحة يصر على أن كل أمة لها الحق في لغتها وأدبها
الخاصين . وهو يشير إلى وجود - على الأقل - أدب روسي وتشيكى في
العصر الوسيط ، ويظهر بعض المعرفة بإحياء الأدب الهنغارى ، بل إنه يذكر
أحد المؤلفين وهو كيسفالودى^(١٤٦) .

(١٤٣) الأعمال ، المجلد الثامن ، ص ١٨٥ - ٢٠٠ .

(١٤٤) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

(١٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٤٧ .

(١٤٦) سانتور كيسفالودى (١٧٧٢ - ١٨٨٤) . كاتب هنغارى - له ثلاث روايات شعرية وعدد من المسرحيات .

(المترجم)

وبطبيعة الحال فإن جهود شلجل الرئيسية فى النقد التطبيقى مكرسة للأدب الألمانى . فإذا أخذنا فى الاعتبار نظرتة العامة فإن علينا أن نعجب بتقديره الكريم للوثر حتى فى «التاريخ» . ومدحه لأوبتس^(١٤٧) غير عادى بالنسبة للزمن والبيئة ، ويشارك شلجل فى الإعجاب البالغ من جانب أصدقائه ليعقوب بوهمة^(١٤٨) ومعظم النقد التفصيلى الذى كتبه شلجل مكرس للسّنج ، وهو كاتبه المفضل بين المؤلفين الألمان الأقدم . ولما كان لسّنج يعد - بصفة اعتيادية - المؤلف والممثل للتنوير الألمانى ولا يمكن أن يفصل عن التراث البروتستنتى العقلانى ، فإنّ هذا التعاطف يبدو مدهشا للوهلة الأولى . وقد فتر هذا الإعجاب إلى حد كبير بعد تحوله إلى الكاثوليكية، إلا أنه - مع هذا ، فى معظم سنوات شلجل الرومانسية - كتب مقالاً حماسياً وأشرف على إصدار مختارات فى ثلاثة مجلدات ، وكتب لها مقدمات ؛ واحدة منها عن «طابع البروتستنت» . وجانب من تعاطف شلجل يجب تفسيره برغبته فى التقاط العنصر البلاتينى فى التنوير نفسه لأصدقائه ؛ وذلك بإظهار أن لسّنج ليس - بأى حال من الأحوال - العقلانى العادى ، وأن بحثه «تربية الجنس البشرى» يشير بصفة خاصة إلى دين جديد . وشلجل بصراحة يستبعد زعم لسّنج فى العظمة كشاعر وكاتب درامى - وهو يهتم أساساً بشخصية و«أسلوب حياته الحر العظيم» ، وعقليته المفتحة وقوة آرائه غير الشعبية أكثر مما هو فى أسلوبه الثرى ، و«مزجه للأدب والمعضلات والفطنة والفلسفة»^(١٤٩) والشكل المتناثر عند لسّنج «وروحه

(١٤٧) مارتن أوبتس (١٥٩٧ - ١٦٣٩) : شاعر وناقد ألمانى حاول إصلاح أوزان الشعر ، كتب شعراً باللاتينية ، وشعراً تعليمياً ، كما كتب (دافنى) التى تعد أقدم أوبرا ألمانية عام ١٦٢٧ (المترجم) ، المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ص ٣١ ، ص ٣٢ . (المؤلف) .

(١٤٨) المصدر السابق ، ص ١٨٤ ، ص ١٨٢ .

(١٤٩) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٤١٦ .

التجميعية» هما عند شلجل نموذج وتبرير لشذراته ، وهو يقتبس معظمها «كبرادة حديد» فى المقال عن لسنج . ومختاراته هى - فى جانب منها - مكوّنة من قصاصات ، والسياق القديم أو اللاهوتى يُسقطه لكى يعزل فقرات يشعر بها شلجل على أنها ذات أهمية معاصرة لإحياء روح لسنج لا إحياء لآرائه . وعلى الإنسان أن يدرك أن الأجيال التالية قد صادقت - بصفة عامة - على رأى شلجل . إن مكانة لسنج كشاعر قد تناقصت ، ومكانته كمفكر قد تزايدت على نحو ما أراد شلجل .

وعلاقات فريدريك شلجل بجوته وشيلر طرأت عليها مثل هذه التغيرات ، وكانت معقدة وحافلة بالمصادمات الشخصية والسياسات الأدبية ، بل وحتى التأثير الخلقى ؛ للنساء لدرجة أن العرض التحليلى الكامل يصعب أن يرد فى تاريخ للنقد لأنه لا يمت إليه بصلة^(١٥٠) . ومع هذا كان فريدريك شلجل أيضا ناقدا خطيرا لشيلر وجوته ، ومن ثمّ فإن آراءه تحتاج منا انتباها فى سياقنا . فى البداية كان شلجل يعجب ، وتأثرت كتاباته الأولى - دون شك - بعمق كتابات شيلر . وكتابه «دراسات فى الشعر اليونانى» يحتوى ثناء على شعر شيلر الغنائى - وهو يقارنه بشعر بندار - ويحتوى ثناء على مشاعره ونبل عقله ووقار لغته و«مشاعره وصوته»^(١٥١) . وفى الحقيقة هو ثناء مبالغ فيه حتى جرى الظن بأن شلجل يسخر منه أو أنه غير مخلص . وسرعان ما لوحظ التغير على وجه اليقين ، وقد استعرض شلجل بحث شيلر «ربّات الشعر الألمانية» ، وفيه يسخر من قصيدة شيلر «كرامة النساء» ، واقترح أن نقرأها من آخرها إلى أولها مقطعا

(١٥٠) انظر جوزيف كورنر . الرومانسى والكلاسيكى . برلين ، ١٩٢٤ .

(١٥١) مينور ، المجلد الأول ، ص ١٧٧ .

مقطعا^(١٥٢) . وما هو أثوى عند شلجل لا يستطيع - بكل بساطة - أن يتحمل مثال شيلر عن النساء ، وهو مثال خاص بالطبقة الوسطى . وقد رأى شلجل فى «المثالى» «تشنج اليأس» و«مبالغة جليلة» ، بل ذهب إلى أن «صحة التخيل إذا ما اضطربت فإنه لا يمكن علاجها»^(١٥٣) . وإذا كان شلجل لم يحب الحكم الساخرة عند شيلر فى (اكزنين) وبعضها موجه ضده فإنه - أولا - يدعو إلى الدهشة ، لكنه أخطأ خطأ تكتيكياً عندما أشار إلى مجلة شيلر «هورن» وهى تنشر أعماله مترجمة فى معظمها .^(١٥٤) هنا قطع شيلر عرى العلاقة مع أوجست فلهلم الذى قدم غالبية هذه الترجمات وكان سعيدا للغاية أن يحصل على أجر منها ، وبعد هذه القطيعة أخذ الأخوان شلجل بسياسة الصمت العام تجاه شيلر ، ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى عدم تعريض علاقاتهما الممتازة مع جوته . ولكن شلجل صرّح سرا فى جلساته الخاصة بأكثر الآراء انتقادا عن كل ما نشره شيلر ، بل حتى مذكراته الشخصية تظهر أنه يعتبره مجرد «إنسان انفعالى ، عاطفى ، خطابى ، وفيلسوف شاعرى ، وليس شاعراً فلسفياً»^(١٥٥) . وحتى الكتابات الجمالية ندد بها . ولكن مع كَرّ السنين - بعد أن خفّت العداوات الشخصية ومات شيلر - ظهر شلجل وهو يبدى تقديراً أكثر جمالا لأعمال شيلر . وكتابه «التاريخ» يقرّ بأن شيلر هو «المؤسس الحقيقى للدراما الألمانية» ، وأنه «من خلال هذا هو كاتب درامى» ، وأن «خطابته الانفعالية»^(١٥٦) جوهرية

(١٥٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤ .

(١٥٣) المصدر السابق ، ص ٥ - ٦ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص ٤٠ .

(١٥٥) كونر : الرومانسى والكلاسيكى ، ص ٧٨ .

(١٥٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ .

بالنسبة إليها ، بل لقد دافع حتى عن استعداداته الفلسفية للشعر وإمكان قيام شعر غنائي فلسفى ، ويصوّر هذا بأنموذج شيلر . ويبدو أن شلجل أقرّ بأنّه هو نفسه ينتسب إلى جيل شيلر ، وهو يراه يتقل من الشعر الحديث إلى الشعر الرومانسى ، وأدرجه مرة فى مجموعة تضم جان بول وتيك ونوفالس وهو نفسه . (١٥٧)

وعلاقة شلجل بجوته تطورت على نحو مختلف ، وأتيح التعبير عنها جهرة على نحو أكمل فى مناقشاته المستفيضة لأعمال جوته . ومن الصعب أن نتبين اليوم أن جوته بعد النجاح الكبير لرواية «آلام فرتر» قد سقط فى عالم النسيان النسبى فى سنوات ١٧٨٠ ، وأن الأخوين شلجل بذلا أقصى جهدهما لإعادة بناء شهرته على أسس مختلفة تماما . والمبادرة - آنذاك - ترجع إلى أوجست فلهلم ، غير أن فريدريك لعب أيضا دورا هاما . ولقد طبع فريدريك شلجل كجزء من كتابه القادم «دراسات فى الشعر اليونانى» بحثا عن جوته (١٧٩٦) أشاد فيه بأنه يعد «فجر الشعر الحقيقى والجمال الخالص» . لقد فتح جوته الباب نحو مرحلة جديدة من الثقافة الجمالية . وأعماله هى «البرهان الذى لا بد حضّ على أن ما هو موضوعى ممكن ، وأن الأمل فى الجمال ليس وهما بلا طائل من أوهام العقل» (١٥٨) . بل لقد زعم فريدريك أن مسرحية «فاوست» عندما تكتمل ستفوق فى الأرجح على «هاملت» (١٥٩) ، وعلى أى حال فعقب هذا نجد أن النسبة تتحدد - بشكل غريب - لصالح هاملت، وهى أشبه بنسبة ١٠٠ إلى ٧ (١٦٠)،

(١٥٧) كورنر ، ص ١٦٥ ، ص ١٥٦ .

(١٥٨) مينور ، المجلد الأول ، ص ١١٦ .

(١٥٩) كورنر ، ص ١١٤ .

(١٦٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٢ .

ولكن ربما يصعب أن نتصورَ مديحا أكبر مما هاله فريدريك على أنشودة جوته الرعوية «الكيس ودورا»^(١٦١) وهو لم يكتب على الإطلاق نقدا أفضل وأكثر تقديرا من مقالة عن رواية «فلهلم ميستر» (١٧٩٨) و«مقال عن الأساليب المختلفة لأعمال جوته المبكرة والمتأخرة» والواردة في «دراسات عن الشعر اليوناني» (١٨٠٠) واستعراضه التحليلي لرواية «فلهلم ميستر» هي استعراض تحليلي مشهور ، فقد نجح في تحديد وجهة نظر المؤلف ، والانطباع العام ، والطابع الجزئي لكل جزء ، والشخصيات الرئيسية للحدث . ولقد وضع شلجل أيضا أصبعه على انقطاع في الكتاب (والذي لم يعرفه قد تسبب فيه جوته فقد أعاد كتابته ، مع تجسيد رسالة مسرحية) رغم أنه يفضل الأجزاء المتأخرة بما فيها من أسراريات وفلسفات على الأجزاء الواقعية السابقة ، والتي تبدو اليوم أكثر حيوية . ومحاولة مسح التطور الفني الشامل لجوته قد نجحت كثيرا في التفرقة الخطاطية لثلاث مراحل تمثلها «جوتز فوق برلشنجن» و«تاسو» و«هرمان ودوروثيا» على التعاقب . وإحساس شلجل بالأسلوب شيء ملحوظ إذا ما أدخل الإنسان في اعتباره كيف ينظم بوضوح الأعمال التي كانت تواريخ تأليفها مجهولة بالنسبة له ، وكيف قدر أعمال جوته تقديرا حسنا وفق أهميتها .

ولكن إذا ما نحينا هذه الأقوال العامة فإن مذكرات شلجل الخاصة تظهر سوء فهم متزايد بالنسبة لجوته وتحولا بطيئا - وإن كان مقصودا - عن الإعجاب الكامل . ففي فترة مبكرة لاحظ شلجل أن «جوته تغيب عنه كلمة الله» ، وتعد رواية «فلهلم ميستر» «ناقصة لأنها ليست صوفية بما فيه الكفاية»^(١٦٢) ، بل إن

(١٦١) ص ٢٢ - ٢٣ .

(١٦٢) كورنر ، ص ٩٠ - ٩١ .

أعمال جوته تُسمى؟ حتى «أنها أشبه كثيرا بأعمال الفن الميكانيكية على نحو أكبر مما هو عند القدماء وشكسبير والرومانسيين ، وأعمال جوته بلا وحدة ولا كلية ، وكل ما هنالك أنه توجد في مواضع هنا وهناك بداية خافتة»^(١٦٣) ، ولكن لم يظهر شيء من هذا للناس ، ومع هذا فمع عام ١٨٠٢ لم يعد جوته موضع اهتمامه لتقديم مسرحية شلجل «الاركوس» وأولى نقداً شلجل لجوته موجهة ضد الكلاسيكية الجديدة لأرائه عن الفن المعروضة في مجلة «الرواق» ، لكن الأقوال السابقة استمرت في أن تنال الحظوة والتقدير . ومن بينها استعراض تحليلي لأربعة مجلدات من أعمال جوته (١٨٠٨) وهو أكثرها تطوراً . وهو قوى في ثنائه على غنائيات جوته ورواياته الغنائية مع ملاحظات مميزة عن القصائد المفردة . وكثير مما كتبه جوته في الأوزان الكلاسيكية يحظى - بصفة خاصة - بالإعجاب ، وهو يُصنف على أنه تخطيط عام لدائرة تعليمية عظيمة . وجرى استعراض تحليلي للمرة الثانية لرواية «فلهم ميستر» ، مع وجود اختلاف . فقد دافع عن الرواية . وشلجل الآن ضد القول الشهير لصديقه نوفالس من أن «فلهم ميستر» هي رواية موجهة ضد الشعر . بل إنه يشجب نظريته عن الرواية الرومانسية . وهو الآن يعدّ الرواية «جنساً أدبياً غير حقيقى ، وكل رواية تكون شاعرية حقاً تشكل شيئاً مفرداً في ذاته»^(١٦٤) ولكن هناك تحفظات ، فهو يلوم جوته على الطريقة التي بدّد بها طاقاته في مجرد استكشافات وتخطيطات خارجية وشذرات وأعمال تجريبية ثانوية^(١٦٥) ، والتناول في «التاريخ» هو تناول روتينى ومتسرع . وهو الآن يضع رواية «فلهم ميستر» أدنى من مسرحيات «فاوست» و«إيفيجينيا» و«تاسو» و«اجمونت» ،

(١٦٣) المصدر السابق ، ص ١٠٢ .

(١٦٤) الأعمال ، المجلد الثامن ، ص ١٥٠ .

(١٦٥) المصدر السابق ، ص ١٢٦ .

والتي (مع خير غنائياته) ستحفظ لجوته شهرته ، وهو يسمى جوته شكسبير عصره . ولكنه فى النهاية يذهب إلى أنه بسبب طريقة جوته فى التفكير ، فإن جوته يجب أن يُسمى بالأحرى فولتير ألمانيا^(١٦٦) وهى مقارنة جائرة إذا ما أخذنا فى الاعتبار سباق العصر وسمعة فولتير بين الجمهور الذى كان يخاطبهم شلجل . والمذكرات الخاصة تظهر أن هذا التصنيف كان منذ زمن فى ذهن شلجل ، وأن استياءه من نزعة جوته الوثنية وعداوته المفترضة للمسيحية كانت تذهب بعيدا ؛ حتى إنه تحدث فى رسائل خاصة عن «وضاعته»^(١٦٧) . ومهما يعتقد الإنسان عن تعرجات آراء شلجل ودوافعها الشخصية للغاية فى الأغلب فإن الإنسان يتبين أنه طرح كثيرا من الآراء النقدية الهامة من أعمال جوته وشيلر كليهما . وإذا نظرنا فى تحليله الدقيق لرواية «فلهم ميستر» وكثير من القصائد فإن حكم ستسبرى أنه «ينكص فى الكتاب ، وأنه لا يتجاوز الفقرة والعبارة» (المجلد الثالث ص ٤٠٢) يبدو غريبا ، وهذا أقل ما يمكن أن نقوله ، وربما يكون هذا من جرأ قراءة كتابه «التاريخ» الذى يطالب فى مداه المتسع بتعميمات واسعة ، ومشاهد شاسعة وآراء مجتاحة . ولكن هناك مكانة لمثل هذه التركيبات ، والتي كان فريدريك شلجل فوق كل شىء من أوائل الرواد فيها^(١٦٨) . وتاريخه المختصر للأدب الألمانى الحديث الوارد كتاب بارز حتى لو أخذنا فى اعتبارنا ملمحاً واحداً هو تحليله للعصور الحديثة على أنه اكتشاف عظيم ، وهو التقسيم إلى ثلاثة

(١٦٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٨ .

(١٦٧) كوني ، ص ١٨٨ رسالة بتاريخ ١٦ يناير ١٨١٣ ، ورسالة إلى أوجست فلهم بتاريخ ١٥ يوليو ١٨٠٥ .

(١٦٨) أعتقد أنه لا يوجد كتاب مماثل سبق كتاب فريدريك ، فذلك الكتب إما أنه يلى جرافيا مسهبة وتجميعات بسير الحياة كمثل الكتب التى كتبها أندريه ويشهوزن وبيتر فرك ، أو تخطيطات عامة هزيلة على كتاب كارلودينا «مقالات معتدلة عن أحوال الشعر كله» (تورينو ، ١٧٦٠ ، أيضا جلاسجو ، ١٧٦٢) ، أو ما يمكن استخلاصه من كتابات هررر المتناثرة .

أجيال : الجيل الذى نضج أصحابه فى الخمسينيات والستينيات فى القرن الثامن عشر . كلوبشتك ولسنج وفيلاند . . . إلخ ؛ وأولئك الذين دخلوا الأدب فى السبعينات مثل جوته وهردر ؛ والجيل الثالث الذى ظهر فى أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات والذى صنف نفسه معها .

ولا يستطيع الإنسان أن يقول إن شلجل كان ناقدا منهجيا لأصدقائه ومعاصريه ، لكنه كتب تشخيصات غير شخصية واثقة لجان بول وعن النقص الحاد لذوقه وفجأته اللافتة ؛ وعن تيك^(١٦٩) الذى قال عنه إنه لا يخلو من توجيه النقد إليه رغم الصداقة الشخصية ؛ كما تحدث عن كثيرين آخرين من معاصريه الألمان . وإن إعجابه الرائع بالبهرجة والضحالة عند زخارياس فرنر^(١٧٠) يجب أن تصنف على أنه انحراف نتج من تعاطفه مع صديق ارتد إلى ديانتة القديمة .

وهناك جانب فى نقد شلجل يستحق تأكيداً خاصاً ، هو شكل هذا النقد . لقد كانت أعماله الأولى أبحاثاً تقليدية كُتبت بأسلوب شارح مجرد . وفى كتابات شلجل المتأخرة مثل «التاريخ» عاد مرة أخرى إلى العرض الصورى والفقرات الرنانة . ولكن فى فترته المتوسطة طور أشكالاً كانت جديدة فى النقد على الأقل فى ألمانيا . و«الطبائع المميزة» هو مقال نقدى عن مؤلف واحد أو كتاب واحد يطبق فيه شلجل مصطلحاً فى النقد يمزج التعريفات أو التقديرات التجريبية بالفقرات الانطباعية ، بل وحتى الغنائية . وأصبحت الانطباعية نغمة موضع الشك للنقد فى مسار القرن التاسع عشر عندما انحطت إلى شذرات

(١٦٩) مينور ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٨ - ٢٨٠ .

(١٧٠) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٠ .

تلصيقية منمقة عند باتر وأوسكار وايلد . لكن الإثارات التى عند شلجل لابد
أنها فى ذلك الوقت قد لفتت نظر القراء على أنها شىء جديد جرى الترحيب به
بالمقارنة مع النزعة الشكلية للأبحاث فى علم الجمال أو التقرير الجاف فى
العرض التحليلى التقليدى للكتب . وبجانب «الطبائع المميزة» اكتشف شلجل
«الشذرة» ، القول المأثور ، كحامل للنقد . وبطبيعة الحال لم يكن هذا اكتشافا
جديدا تماما فإن لختبرج وشامفورت هما أستاذه ، لكنه استخدم الشذرة بشكل
قاطع وواع لكى ينغمس فى مجرد التصريح غير المدعم بالبراهين والعبارة
الغامضة والتناقض الظاهرى الملى بالبراعة والفطنة . وفى أفضل الحالات
يستطيع أن يفتح آفاقا واسعة بلمحة ؛ وفى أسوأ الحالات يستطيع أن يلاحظ
أشكال الفطنة المدعية المنحطة ، بل وحتى التفاهات . ولكن على الإنسان ألا
يكون صاحب عقل متزمت حتى يتبين أن شلجل كان منخرطا فى حرب ، وأنه
أراد واحتاج إلى جذب الأنظار على حساب التناقض الظاهرى والهجوم ، وأنه
أحب المبالغة والنزعة الغامضة والنزعة اللاعقلانية كثيرا . وذروة روائع شلجل
المركزة فى النقد «كتابات عن الشعر» هى محاورة أفلاطونية بشكل حر تماما مع
محاضرات وأبحاث تتخلل هذا ؛ يقرأها المتحاورون بصوت عالٍ . وهى تبدو
الوسيط الحق عند شلجل ، فهى ليست شكلية تماما ، وليست غير صورية تماما ،
وهى ليست قصيرة تماما ؛ فتكون ملغزة فحسب ، ولا مستفيضة لتكون ضبابية
وسديمية عندما يستطيع أن يكون فى أسوأ حالاته . ولكن مع كل هذه التحفظات
فإن فريدريك شلجل يبدو - إذا ما فكرنا فحسب فيما قاله عن النقد
والأسطورة والسخرية والرومانسية والرواية - واحدا من أعظم النقاد فى التاريخ .

المصادر والمراجع

Friedrich Schlegel's works are quoted from *Sämtliche Werke*, 2d ed vols. Vienna, 1846 (cited as *Werke*). Besides, I quote *Philosophische Elessungen aus den Jahren 1804 bis 1806*, ed. C. J.H. Windischmann, ols. Bonn, 1837.

Because Schlegel either suppressed or materially changed his early writings these are quoted from Jakob Minor's re-edition, *Friedrich Schlegel 1794-1802: seine prosaischen Jugendschriften*, 2 vols. Vienne 1882 (cited as *Minor*).

A few reviews not found elsewhere are quoted from Oskar Walzel's selection from August Wilhelm and Friedrich Schlegel in Kürschner series, *Deutsche National-literatur*, 143, Stuttgart, 1892 .

The very important introductions to Lessing's *Geist aus seiner Schriften* are quoted from the original ed., 3 vols. Leipzig, 1804 .

Notes on "Beauty in Poetry" were published from MS by Körner in Friedrich Schlegel, *Neue philosophische Schriften*, Frankfurt, 1935. Notes "Zur Philologie" were published by the same scholar as "Friedrich Schlegel's Philosophie der Philologie," *Logos*, 17 (1928, 1-72)

Scattered critical pronouncements can be found in the many publications of Friedrich Schlegel's letters, e.g. in Oskar Walzel's ed the *Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, Berlin, 1890; in Josef Körner's *Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel*, Berlin 1926; and in the same editor's *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, 2 vols. Brünn, 1936. Josef Körner, with Erma Wiencke; edited also *Die Brüder August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Shiller und Goethe*, Leipzig. 1928 Henry Lüdeke edited *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel: Briefe mit Einleitung und Anmerkungen*, Frankfurt, 1930 .

There is a large literature on Friedrich Schlegel, mostly devoted to his life, morality, "existence," conversion, and philosophy. The following I found most useful for

my purposes: Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, Berlin, 1870- a sober descriptive account which is valuable; Josef Körner, *Romantiker und Klassiker, Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlin, 1924 which quotes unpublished Mss; and Carl Friedrich Enders, *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens*, Leipzig 1914 Two French books, which supplement each other, do not go much beyond Haym and Enders: I. Rouge, *Frédéric Schlegel et la genèse du romantisme allemand (1791-1797)*, Paris, 1904; and Alfred Schlaghauffen, *Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de l' Athénisme (1798-1800)*, Paris, 1934. Important points are raised in the writings of Oskar Walzel, especially in *Romantisches* (Bonn, 1943) and *Grenzen von Poesie und Unpoesie* (Frankfurt, 1937) There are useful materials in Margaret Gröben, *Friedrich Schlegels Entwicklung als Literaturkritiker und Kritiker*, Essen, 1934. A good general essay on Friedrich Schlegel is in Friedrich Gundolf's *Romantiker* (Berlin and Weimarer, 1930), pp. 9-140. In English, A.O. Lovejoy's two papers.

Meaning of Romantic in Early German Romanticism" and "Schiller the Genesis of German Romanticism," in *Essays in the History of* (Baltimore, 1948), and Raymond Immerwahr's "The Subjectivity Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony," *Germanic Review*, (1951), 173-91, settle some points conclusively. See also H. Henel, *Friedrich Schlegel und die Grundlagen der modernen literarischen Kritik*, in *GR*, 20 (1945), 81-93; E.R. Curtius, "Friedrich Schlegel und Frankreich," in *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (Bern, 1950), 78-94; Howard Hugo, "An Examination of Friedrich Schlegel's essays über Poesie," *Monatshefte*, 40 (1948), 221-31 .

English translation: *Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern*, trans. J. Lockhart, 2 vols. Edinburgh, 1818 .

(٢)

أوجست فلهلم شجل

يمكن تصور عمل أوجست فلهلم شلجل أساسا على أنه تطبيق وتوسع لأفكار أخيه الأصغر ، ويمكن أن نجمع سلسلة طويلة من الفقرات المتشابهة المماثلة يكرر فيها أوجست فلهلم ويطور ما قاله أخوه عن طبيعة الشعر والثر ، وطبيعة الأجناس الأدبية الأساسية ، ودور الأسطورة فى الأدب . . . الخ . وفى معظم الحالات يبدو أن المبادرة ترجع إلى فريدريك . وهكذا فإننا قد نميل إلى استبعاد أوجست فلهلم على أنه عقلية غير أصيلة ، وأنه نوع من الإنسان المتوسط ، بل هو مجرد إنسان يشيع أفكار أخيه . وهناك شئ من الحقيقة فى هذا الرأى بالرغم من أننا قد نحتاج إلى تأكيد الأهمية التاريخية الهامة لدور الوسيط وإشاعة الفكر ، وهذا هو ما قام به فلهلم . وبالنسبة لكثير من الإنجليز أصبح «ناقدنا القومى» و «المسرحى الجديد» ، الصوت الواضح الوحيد للنقد فى ألمانيا . وبالضبط لأنه لم يشترك فى تحول فريدريك إلى الكاثوليكية ، ولأنه (بالرغم من عداوته المعلنة لمثل التنوير) ابتعد عن المبالغة فى الرأى الصوفى عن الشعر ، وكان تأثيره خارج وداخل ألمانيا أكبر بكثير وأكثر دواما من فريدريك .

ولكن لا يجب أن نستسلم لإغراء أن نجعل أوجست فلهلم مجرد انعكاس لأخيه ، وأن نعامله على أنه توأم غير متميز . فأوجست فلهلم له سماته المميزة وله تطوره المختلف تماما وتأكيداته وفروقه الشخصية التى تجعل منه ناقدا على طريقته . فلم يكتف أوجست فلهلم كثيرا بالكتابة عن موضوعات لم يمستها أخوه على الإطلاق والعكس بالعكس ، ولم يقتصر الأمر على وجود فروق سيكولوجية بينهما ، بل يوجد أيضا فرق عميق فى المعتقد ، وسيكون هذا هو هدفنا لإزاحة النقاب عنه وتحديدته . ومن الناحية السيكولوجية ، بل والدائمة ، فإن الفرق واضح جدا ، كما أنه فرق عظيم ؛ إذ إن أوجست فلهلم من بداية رسالته

عنده لمسة الموضوعية العادلة ، وتجرد الرجل المثقف إزاء العالم ، وروح تاريخية متسامحة والتي تكاد تكون غائبة عند أخيه الأكثر تقلبا ، والأكثر إشكالية ، والأكثر ترددا . وأحيانا ما نجد أوجست فلهلم منخرطا أيضا في معضلات وتهكمات ونكات ، ولكن لا يملك الإنسان إلا أن يشعر بأنه أخرج إزاء لعبة غريبة عن طبيعته تماما . زيادة على ذلك فإن نعمة التحفظ ووزن الحجج والعبارات بحرص ، والإحكام في الكتابة عند أوجست فلهلم ، تشكل أحيانا (بالمقارنة مع أقوال أخيه) الاختلاف بين الحقيقة ومجرد التناقض الظاهري والافتراض الحذر والتأكد القائم على الصدفة .

لقد تدرب أوجست فلهلم مثل أخيه كباحث كلاسيكي ، ففي جوتنجن - كتلميذ للكاتب الشهير هاين - كتب رسالة أكاديمية عن التضاريس الهوميروسية باللغة اللاتينية . وهو على عكس أخيه وقع في فترة مبكرة تحت تأثير الشاعر برجر الذي أعجب به إعجابا شخصيا ، والذي كرّس لقصائده استعراضاته وعروضه التحليلية المتطورة . وفي فترة مبكرة جدا أيضا طور المعياته كمرجم للشعر واهتمامه الشديد بالأشكال الشعرية والوزنية لبحور الشعر . وظل فيه أيضا غرام قوى خاص بالتكنولوجيا التي تعكس اهتماما بأوزان الشعر ، كما ظل فيه الباحث الذي يمكن أن ينظر إلى الوزن والمصطلح الشعرى بعين تكاد تكون مدربة تماما على التفاصيل . ولقد طلب جوته من أوجست فلهلم أن يفحص أوزانه ، ولقد صححها مستجيبا حسب نظريات أوجست فلهلم . وطوال رسالة أوجست فلهلم في الحياة دعا إلى قواعد صارمة لكتابة النظم الألمانى وفق أنموذج الأوزان الكلاسيكية ، وبأصالة شديدة مماثلة طور نظريات السوناتا والمقطوعة الشعرية الثمانية الأبيات ، والمقطوعة الشعرية الثلاثية الأبيات ، والمقطوعة الغنائية غير المتساوية الأبيات . ونقد أوجست فلهلم لهذا النوع امتد من تطبيقه

للصبيغ الصارمة إلى استغلال شديد وفريد لتجاربه ك مترجم . وهو يستطيع أن ينغمس في تأملات خيالية عن التشابهات الهندسية للمربعات والمثلثات مع النظم الخاص بالسوناتا .^(١) لكنه يستطيع أيضا - على نحو ممتاز وبحساسيته - أن ينقد - بالتفصيل - عديداً من الترجمات الشعرية الألمانية . إن لدى أوجست فلهلم تكريسا شديداً للدراسة الكلمة على نحو ما هي عند فقيه اللغة الحق ، كما لديه الفحص الدقيق والقراءة الفاحصة . ومن أوائل استعراضاته التحليلية تكريسه لقصيدة شيلر «الفنون»^(٢) ، والتي بحث تماسكها وترباطها من الاستعارة وبناء العبارة بعناية شديدة . وهذا المزاج الخاص بشلجل سائد طوال رسالته النقدية : من عرضه التحليلي لكتاب فوس عن هوميروس^(٣) ، وترجمات هردرد للشاعر اللاتيني الألماني يعقوب بلاد^(٤) إلى «هرمان ودوروثيا» لجوته^(٥) ، والترجمات الألمانية لبروبرتيوس وأسخيلوس وأريوستو ، وهو يستخدم منهج المقارنة الدقيقة والفحص الدقيق للدوافع في «مقارنة بين مسرحيتين بعنوان فيدرا»^(٦) ، حيث يبين أن مسرحية هيبوليتس ليوريبيديس أفضل في كل جوانبها فيما عدا أسلوبها عن مسرحية «فيدر» لراسين . وبالمثل فإن أوجست فلهلم يقارن في محاضراته ، في برلين وفيينا ، بين تناول موضوع الكترا عند أسخيلوس ، وتناول سوفوكليس ، وتناول يوريبيديس ، لكي يبين دونية يوريبيديس الشديدة

(١) المحاضرات ، برلين ، المجلد الثالث ، ص ٢١١ .

(٢) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٢ - ٢٣ .

(٣) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ١١٥ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٧٦ .

(٥) المصدر السابق ، المجلد الحادي عشر ، ص ١٨٣ .

(٦) المحاضرات ، باريس ، ١٨٠٧ .

بالنسبة لكاتبى الدراما السابقين عليه ، وأحيانا نجد أن الاهتمام بالكمال الوزنى التقنى يُعمى حكم شلجل النقدى . لقد استخلص الكثير من قصيدة منسية الآن عن الحمامات المعدنية هى قصيدة «الحمامات المعدنية»^(٧) من تأليف و.ف. نيوبك ؛ لأنها تروق له من جراء تناولها الصحيح للبيت السداسى التفعيلات الألمانى ، وبسبب ابداعها الساحر للتفاصيل . والإنسان الذى ترجم «دروب» من الإسبانية بكل ما فيها من جناس صوتى ومحاكاة دقيقة للتخطيطات النظامية المتطورة للشعر الغنائى الإيطالى غير المتساوى الأبيات ، والذى جرب فى شعره هو كل أنواع الأوزان ؛ مثل هذا الشخص لا يملك إلا أن يكون حَرَفِيًّا أيضا فى نقده . ولا نكاد نجد شيئا من هذا عند أخيه فريدريك .

والانشغال بالوزن وتنسيق الألفاظ عند أوجست فلهلم الشاب سرعان ما تعدّلا بسبب حماسه للمثال عند هرذر فيما يتعلق بالأدب العالمى ، وبسبب النزعة العالمية الأدبية ، والتى سرعان ما جرت أشبه بلحن رئيسى طوال عمل حياته . وعندما أدخل أوجست فلهلم عينات من ترجماته الوزنية من دانتي (١٧٩١) صاغ مقاله عن «الولوج إلى نظم شىء أجنبى لكى يعرفه كما هو ، وكى ينصت إلى كيف أصبح على هذا النحو»^(٨) . والكلمات الأولى من «المحاضرات الدرامية» هى تعبير عن الحاجة إلى «نزعة كلية للروح» و«مرونة تمكنتنا نحن من استهجان الولع الشخصى والعادة العمياء ؛ لكى ننقل أنفسنا إلى خصائص الأمم والعصور الأخرى واستشعارها كما هى من مركزها»^(٩) ؛ ومن ثم يمكن لأوجست

(٧) ١٧٩٥ ؛ انظر : الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٧١ .

(٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٠ .

(٩) فيينا ، المجلد الأول ، ص ٥ - ٦ .

فلهم أن يقول وضميره مستريح : إن النقد الفرنسى فى عصره تنقصه «المعرفة الضرورية بالتاريخ العالمى للشعر»^(١٠) ، ويمكن أن يزكى للألمان عالمية التربية باعتبارها العودة الممكنة الوحيدة للطبيعة^(١١) ، وقد شعر أن هذا يصدق عنه هو نفسه . وفى بحث خفيف فى فترة متأخرة ، هو «عن أحوال الأدب الألمانى» (١٨٢٥) وقد كُتب للجمهور الإنجليزى ، أعلى شلجل من شأن الألمان باعتبارهم «أصحاب النزعة العالمية للحضارة الأوروبية»^(١٢) والنقد الأدبى ؛ حيث إنه أكثر إنجازاتهم المتأخرة خصوصية . وحتى لو كان هذا غير حقيقى عن الألمان بصفة عامة ، فإن شلجل يمكن أن يشير إلى نفسه وإلى أخيه على أنهما يحققان هذا المثال .

ولا شك أن لدى أوجست فلهم شره الباحث للإلمام بتنوع الأدب العالمى . وهو لديه فضول شديد لما هو غير مستكشف وما هو مجهول ؛ مما أفضى به إلى دراسة الأدب الفرنسى القديم والإيطالى والإسباني ، وهذا جعله رائدا فى دراسة الأدب الألمانى فى ذروة العصور الوسطى ودراسة ملحمة «نيبلنجليد» ، وأخيرا دشن الدراسات السنسكريتية فى ألمانيا . ورسائله العلمية الفرنسية المتأخرة عن اللغة والأدب فى إقليم البروفنس^(١٣) بفرنسا ، وعن أصل روايات الفروسية^(١٤) تظهر أن لديه معرفة غير عادية فى عصرها . وبحثه عن «نيبلنجليد» الذى يضم مجموعة من المخطوطات وتأملات متقدمة عن الوقائع التاريخية وراء موضوعها يجب

(١٠) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٨ .

(١١) المصدر السابق ، ص ٨٥ .

(١٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٢٠٩ .

(١٣) باريس ، ١٨١٨ .

(١٤) ١٨٢٣ - ١٨٢٤ .

التنويه بها بشكل مشرف فى أى تاريخ للبحث الألمانى القديم^(١٥) . ولكن على الانسان أن يعترف أنه ، بالمعنى الصادق ، لا يوجد أى من مشروعات أوجست فلهلم البحثية العظيمة (فيما عدا الطبقات والترجمات السنسكريتية المتأخرة) كانت مثمرة . فلقد كان - فى كل حالة - يُسلب من جانب المنافسين والتلاميذ: فى فرنسا من جانب راينورد وفوريل ، وفى بون من جانب دايز صديقه وزميله الأصغر عن أدب إقليم البروفنس ، ومن جانب فون درهاجن ولحمان عن «نيبلنجليد» . ولقد ثبت أن دافعه ومدحه النقدي هما أكثر أهمية من إسهاماته الفنية الفعلية . لقد كان أوجست فلهلم واحدا من أوائل من تمادوا فى تقرير عالم الرواية الخاصة بأسطورة الملك آرثر فى إنجلترا ، على الأقل فى ألمانيا ، وقد أثنى بالمثل على شخصيات مثل تريستان ويزريفال اللذين - منذ ذلك الوقت - دخلا الخيال الأوروبى . ولقد كان من أوائل من أخذ بقول جوهانز مولر مآخذا جادا عن «نيبلنجليد» الذى اعتبرها «إلياذة» ألمانية : لقد حلل تشخيص الأبطال والتأليف ، وأثنى على هذا بطريقة فتحت الطريق أمام القصيدة لأول مرة أمام القراء المحدثين ، لكنه كان أيضا إرهابا بمبالغات الثناء الذى أسبغ منذ ذلك الوقت على القيمة الشعرية لـ «نيبلنجليد» . ولسوء الحظ كان متأثرا أيضا للغاية بنظرية مؤلف عن أصول الملاحم الهوميروسية ؛ حتى إنه دشن الانحراف المطول عن دراسة «نيبلنجليد» والذى اهتم بالتأملات فى التأليف الجمعى والتأليف من «قصائد» مفردة قام بها «جامع» للقصائد فى فترة متأخرة . وكذلك يرد رأى شلجل عن الشعر فى إقليم البروفنس والشعر الفرنسى القديم رغم أنه رأى سديد يرفض مبالغات

(١٥) انظر : المتحف الألمانى ، اشراف ف. شلجل ، المجلد الأول ، ص ٢ .

مزاعم فوريل بالنسبة لإقليم البروفنسال والأخطاء في تأكيد التأثيرات التوتونية الخاصة بالتراث الألماني القديم . ولقد ذهب شلجل إلى أن روايات عصر شارلمان ترجع بأصلها السحيق إلى التراث الملحمي الألماني ، وهو رأى قد فنده تفنيداً شديداً جوزيف بدير .

وقد نستنتج أن تمسك شلجل بوجهة نظر فولف عن أصل القصائد الهوميروسية أنه لا يكاد يختلف عن نظرة هرذر عن الشعر الطبيعي الكلى . ومنذ وقت مبكر جدا كان مهتماً بالتاريخ الطبيعي التأملى لأصول الشعر ، والذي شغل كثيراً من الرجال العظام فى القرن الثامن عشر من فيكو إلى هرذر وأبحاث شلجل «رسالة عن الشعر»^(١٦) ، وقد استلهم روسو وهرذر اللذين دعيا إلى الوحدة الأصلية للفنون والموسيقى والرقص والشعر ، ومن ثم يستمدان الضرورة الأصلية المطلقة للوزن : فى إيقاعات ضربات القلب والتنفس وإيقاعات العمل (التجديف ، ودرس الزرع وحصاده)^(١٧) وهى فكرة وجدت تطوراً حديثاً لاحقاً فى كتاب بوخر «عمل الإيقاع» . غير أن الوزن فى رأى شلجل هو بداية الفن الشعرى . فالتعبير يرتد إلى الشعور . والعواطف التى تتحول انفجاراتها القوية بإدخال معيار منظم للأغنية والرقص قد أضفى عليها طابع حديث^(١٨) . وإن أصول الشعر - ومن هنا يأتى رأى شلجل مستمداً من الطبيعة - ترتبط ارتباطاً شديداً بأصول اللغة ، وهى نفسها نوع من الشعر^(١٩) ؛ حيث إن الشعر مكوّن من أصوات وكلمات^(٢٠) . ورغم أنه تنصّل فيما

(١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٩٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٣٢ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

بعد من النزعة الطبيعية فى مقالته المبكرة^(٢١) ، فإنه حافظ على هذه النظرة القائمة على نظرية فيكو عن الشعر طوال حياته ، فإن الشعر كله يستهدف أن يستعيد «التصوير» الأصيلى للغة ، ومن ثم فإن التعبير غير المباشر المتحول المجازى هو التعبير الشعرى أساسا^(٢٢) . ومن ثم فإن الشعر هو إعادة إبداع للغة الأصلية على مستوى أرقى^(٢٣) . وهو يتغلب على تعسفات اللغات الإشارية الحديثة بوعى ، ويرتد إلى الاستخدام الرمزى للموضوع ، ومن ثم فإن الاستعارة والرمز والأسطورة تشكل المكانة المحورية فى نظرية شلجل عن الشعر . ويجرى الدفاع عن الاستعارة دائما على أنها الإجراء الأساسى للشعر . بل إن أوجست فلهلم دافع حتى عن أسلوب الزخرفة الغربية (الباروك) (كما نقول اليوم) ، والذي كان يلقي - آنذاك - احتقارا بصفة عامة . وهو فى مناقشة «صاحبي نزعة التجزئ» الألمانين (كما يسميهما) نسفالدو ولوهنشتين ؛ إذ يقول : إن «الشعر لا يمكن أن يكون شطحا خياليا ، وبمعنى ما من المعانى لا يمكن إطلاقا أن يكون مبالغا . وما من مقارنة لأكثرها قدما وأكثرها طولا وأكثرها صغرا إذا كانت فحسب ذات معنى وفحوى يمكن أن نعدّها جريئة»^(٢٤) . والاستعارة لها ما يبررها لا فى استعادة الرؤية الأصلية (الوضوح الجلى) ومباشرة الإدراك الحسى فحسب ، بل أيضا فى التصور الكلى لنسق الطبيعة والكون : «إن كل الأشياء مترابطة مع كل الأشياء ، ولهذا فإن كل الأشياء

(٢١) انظر فقرة من ١٨٠٢ وردت عند و . جسنجاوس ص ٦١ .

(٢٢) برلين ، المجلد الأول ، ص ٩٢ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٢ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٧٤ .

تحدّد معنى كل الأشياء ، وكل جزء من الكون يعكس الكل»^(٢٥) ،
والتسلسل المتبادل الكلى للأشياء يجب استعادته من خلال عملية الرمز الدائمة .
وهكذا فإن الاستعارة توحى «بالحقيقة الكبرى ، وهى أن كل جزء هو كل ،
وأن الكل هو كل جزء»^(٢٦) و«الخيال يحو ذلك الوسيط الذى يثير القلق (الواقع
الفج) ويغمرنا فى الكون ، بينما يجعله يتحرك داخلنا أشبه بعالم سحرى
للاستعارات الأبدية ؛ حيث لا يوجد شئ فى عزلة ، بل كل شئ يظهر من
كل شئ بإبداع عجيب جدا»^(٢٧) . وهنا يعرض شلجل نظرية التراسل والرمزية
وهى من الناحية العملية مماثلة لنظرية الحركة الرمزية الفرنسية المتأخرة . وهى
بأصالة تامة بلاغة التحوّلات التى تصدر من تصور الكون . والشعر عند هيجل
هو «تأمل عن طريق التخيل»^(٢٨) ، ولا توجد مجازات يكون قد عفى عليها
الزمن . وحتى المقارنات الأقدم يمكن أن تجد مكانها ؛ لأن «الصور الجميلة حقا
خالدة، ومهما تُستخدم كثيرا تتجدّد فى أيدي الشاعر الأصيل»^(٢٩) .

وبطبيعة الحال فإن الاستعارة هى وسيلة واحدة من الوسائل الشعرية ، وكل
الوسائل التى تستعيد اللغة الأصلية أدوات مشروعة للشعر . وهكذا يلوح بالنسبة
لشلجل أن محاولة التوحيد بين الشر والشعر هى لغو مُطبق . إن ترتيب الكلام
الشعرى يجب أن يختلف بقدر الإمكان عن حديث الحياة اليومية ، والمستمع لا

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

يجب أن يتزلق فوق كل تفصييلة ^(٣٠) ، ولعبة الكلمة تعمل فى مجال ضيق ما يفعله الشعر بشكل اللغة ككل . إن لعبة الكلمة تظهر حساسية الشاعر بالنسبة لأبعد العلاقات . وهكذا نجد أن كل الطبيعة يمكن أن تصبح مرآة موضوع محبوب مفصل . ويجرى الدفاع عن بترارك لتلاعبه على اسم حبيبته لورا (فالكلمة تعنى النسيم والإكليل والذهب) ويجرى الاحتفاء بشكسبير وسرفانتس كأستاذين بارعين فى التورية ^(٣١) ، وشلجل يمدح المحتضر جون أوف جونت بسبب محاكاته المفلاتة على معنى اسمه ^(٣٢) .

وشلجل يرى بوضوح أنه يجب التفرقة بين مجرد الاستخدام الزخرفى والاستخدام العقلى لهذه الحيل الخاصة بالاستعارة والرمزية ووظيفتهما الشعرية المشروعة . وهو فى مناقشة مبكرة جدا للكوميديا الإلهية لدانتى (١٧٩١) يدافع عن الكناية عند الشاعر الإيطالى على أساس أنها أكثر من مجرد مفهوم للفهم . إن الكتابة يجب أن تذوب فى الشكل الحسى ، وتضيئ من خلاله على نحو ما تشع النفس من خلال جسمها . والكائنات الخيالية عند دانتى لها تماسكها وهى مستقلة عن معناها وهى خفية ، وفيها أشياء أكثر من كونها قد تجسدت فى المفاهيم : «إننا فى كل موقع نطأ أرضا صلبة محاطة بعالم من الواقع والوجود الإنسانى الفردى» ^(٣٣) ، ورغم أننا قد نشك فى العدالة الكاملة لهذا المديح ، يجب أن ندرك أن التفرقة الواردة هنا صادقة ، وقد رجع إليها أوجست فلهم

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢٢٧ - ٢٢٨ عن الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٢٢ ، فيينا ، المجلد

الثالث ، ص ٦٣ وما بعدها .

(٣٢) اسمه يعنى : الهزيل والنحيل والمضنى الكتيب والكالح (المترجم)

(٣٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٦ .

مرارا ؛ وهو فى مناقشة أسخيلوس فى «المحاضرات الدرامية» يسمى الكتابة «تجسيدا شخصانيا لمفهوم من المفاهيم ، خيالا مخترعا ، لا لشيء سوى هذا الغرض ، ولكن (الرمزية) هى ما أبدعه الخيال لأغراض أخرى ، أو ما يملك واقعا مستقلا عن المفهوم ، وهو فى الوقت نفسه ما يجرى الشك فيه بتلقائية على أنه تفسير رمزى ، وفى الحقيقة أنه يفضى إلى هذا» (٣٤) .

لقد فصل شلجل - فيما بعد - استخدام كلمة ألمانية تعنى «يرمز» . إن كل فن يجب أن يكون «رمزيا» ؛ أى أنه يجب أن يمثل صورا ذات معنى . إن الطبيعة نفسها تبعد رمزيا ، إنها تكشف عن الباطن من خلال الخارج ، وكل شيء له سماته ، والفنان يشير إلى سمات الأشياء ، وهو يعبر القارئ إحساسه للنفاذ إلى اللب الداخلى (٣٥) . وهكذا فإن الفن هو طريقة للمعرفة من خلال العلامات ، إنه تفكير بالصور . إن الشعر هو تصوير بصرى للأفكار وفق الصيغة التى لا تكاد تندُّ عن الترجمة فى محاضرات ١٧٩٨ عن علم الجمال (٣٦) . إن مصطلح «الفكرة» عند كانت وفيشة قد ورد حينذاك فى محاضرات فيينا . إن الشعر يجب أن يعبر عن الأفكار ، أى الأفكار والمشاعر الصادقة والخالدة التى تعلو على الوجود الأرضى فى صور (٣٧) . وهنا وفى مواضع أخرى نجد شلجل فى خطر حقيقى من الوقوع فى سوء الفهم العقلانى للفن . فإن صيغة (التفكير بالصور) قد تركت انطباعا كبيرا خارج ألمانيا أيضا : فلا بد أن الناقد الروسى بلنسكى قد استمد التعبير من مصدر ألمانى ما ، وتعبير هيجل «تصوير محسوس للفكرة» يتطابق

(٣٤) فيينا ، المجلد الأول ، ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٣٥) المؤلفات الكاملة ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٤٦ .

(٣٦) ١٧٩٨ المحاضرات ، ص ٢٣ .

(٣٧) فيينا ، المجلد الأول ، ص ٤٥ .

مع هذا التعبير بشكل كبير . وعادة ما نجد أن الممارسة النقدية لشلجل تجعله متمسكا بصرامة بنظرته الأصلية (المستمدة من هردر) من أن الشعر يجب أن يكون عينيا ، وهو لم يضيف إلى هذا إلا ضرورة العلاقة الرمزية بالكون كله ، وهي مماثلة متعلقة بالعالمين الأصغر والأكبر وجذورها ما هو عضوى فى الأفلاطونية الجديدة . إن العمل الفنى عليه «ألا ينضب من الطبيعة الإبداعية التى مقابلها قائم فى النمنمة»^(٣٨) . الفنان العظيم هو نفسه مرآة للكون ، إنه يمثل هذا الكون . وشلجل يقتبس من موريتز قوله : «إن كل جميل من يدي الفنان الذى يشكل هو تجسيد فى مُنمنمات لذروة الجمال فى الكل العظيم للطبيعة»^(٣٩) . وعظمة الفنان يجب الحكم عليها بنجاحه فى تشكيل مثل هذه المرآة هو نفسه : بجلاء وطاقة واتساع شامل محيط^(٤٠) .

وهذه النظرة الرمزية للشعر ، هذا التماثل لكلية الكون وعلاقاته هما وضع مبشر يجب حراسته بعناية ضد خطرين : التزعة العقلانية ، والنزعة الصوفية . وشلجل لم يَنْجُ من أى منهما تماما ، فقد أغرته التزعة العقلانية كثيرا فى مناقشة القصيدة الفلسفية التعليمية وفى شكل المثل المزيفة لوحدة من الشعر والفلسفة . لقد آمن بأنهما يسعيان للغاية نفسها بوسائل مختلفة ، وأن الشعر يمكن أن يسمى «فلسفة خارجية» ، والفلسفة «شعرا باطنيا»^(٤١) . ويبدو ، بالنسبة إليه ، أن دمج التحمس الفلسفى والشعرى هو حل معضلة القصيدة الفلسفية الكاملة^(٤٢) .

(٣٨) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٢٠ (١٧٩٦)

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩١ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

وبطبيعة الحال إذا أردنا أن نبرر هذه الصيغ فإنه يجب أن نفكر فى الفلسفة لاعلى أنها موضوع فنى ، بل بالمعنى الذى فهم به الرومانسيون الفلسفة : فلسفة شعرية ، تفكير بالرموز كما يمارسها شلنج ويعقوب بوهمه .

ولكن بينما يبدو شلجل أحياناً قريباً من هذا التوحيد الفريد للشعر والفلسفة فإنه كان - فى أغلب الحالات - خاضعاً للتعرض لخطر النزعة الصوفية . لقد استمدّ من شلنج عبارة : «إن الجمال هو اللامتناهى وقد عُرِض على نحو متناه» ، وعدّل العبارة لكى نقرأها على النحو التالى : «الجمال هو العرض الرمزي للامتناهى»^(٤٣) ، واللامتناهى مقصود به ألا يكون شيئاً كاملاً مجاوزاً لهذا العالم ، بل بالأحرى هو السر الكامن وراء الظواهر ، والسر الكامن فينا : إنه شيء كوني غامض ، إنه «الحكم المهم للقلب ، هذه الحدود العميقة التى يبدو فيها اللغز الحالك لوجودنا وقد تحلل»^(٤٤) .

ويبدو أن هذه الفقرات قد كُتبت تحت تأثير بيته : تحت تأثير أخيه وشلنج وكروز أو عديد من الآخرين من معاصريه . وبالتأكيد فإن أوجست فلهلم يأخذ بوجهة نظر عن الشعر ليست عقلانية وليست صوفية ؛ والأسطورة هى المفهوم الذى يجمع الاثنين معاً . إن الصبغة الشعرية التى يضيفها الإنسان ليست صبغة فيلسوف أو صوفى ، بل صبغة صانع للأسطورة . والأسطورة هى نسق الرموز التى يحط عليها الشاعر والتى يستعيدّها للوعى^(٤٥) . ويتقبل شلجل الرأى الذى يذهب إلى أن الإنسان

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٩٠ .

(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٤٤ - ١٤٥ .

(٤٥) برلين ، المجلد الأول ، ص ٣٣٠ .

مرّ بحالة سادت فيها الأسطورة ومثل تلك الحالة طبيعية بالنسبة إليه . وكتاب الفيلسوف البريطاني ديفيد هيوم «تاريخ الدين الطبيعي» والذي يشرح أصل الدين في الخوف وحرفة الكهانة قد وقع في خطأ تام . فهناك رعدة لا حدود لها في الإنسان لا يستطيع أن يحسوها بأى درجة من درجات الأمان المادى . وما يسمى عادة التنوير يجب بالأحرى أن يسمى الإظلام ؛ لأنه يعنى تلاشى النور الباطنى للإنسان^(٤٦) . وليست الأسطورة مجرد مادة خام للشعر ، إنها الطبيعة نفسها فى زى شعرى ، إنها الشعر نفسه ، إنها وجهة نظر للعالم كاملة . ولما كانت الأسطورة تحولا للطبيعة ، فإنها قادرة على تحولات شعرية لا متناهية^(٤٧) . والأساطير اليونانية والمسيحية - هى من الناحية التاريخية - المصادر الأساسية للإلهام الشعرى ، ومع ذلك يدرك أوجست فلهلم أنها تجف اليوم^(٤٨) ، وأنه من الضرورى البحث عن أسطورة شعرية جديدة . وأحيانا يتزلق إلى رأى خارجى عن استخدام الأساطير عندما يدافع عن استخدام الرموز الكاثوليكية^(٤٩) بدون أن يتقبل بالفعل الكاثوليكية . ولكن علينا أن نتذكر أنه كان عليه أن يدافع عن نفسه ضد الشك فى اشتراكه فى تحول أخيه إلى الكاثوليكية الرومانية ، بل حتى المشاركة فى مؤامرة كاثوليكية سرية . وعادة ما يفهم أن الشعر لا يتطابق مع الأسطورة ، وأن الأسطورة ليست مخزناً ساكناً من الصور والآلهة والقصص . لقد دعا إلى إمكانية وجود طبيعة جديدة وأسطورة ووحدة من «الفيزياء» والشعر ؛ حيث تعنى «الفيزياء» الفلسفة الطبيعية عند شلنج .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٣٢٧ .

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٨٢ .

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٤٠٠ .

وذهب إلى أن الأسطورة يمكن أن تكون منفصلة عن الشعر إذا كانت فحسب أسطورة حية ، وإذا ظهرت كخيال لاشعورى للبشرية ، وبها يمكن للطبيعة أن تصطبغ بصبغة إنسانية إذا ما كانت عقيدة لاتزال قائمة بين الشعور ؛ إنها لايمكن أن تكون ابتكارا مصطنعا للفرد^(٥٠) . ومع هذا واضح أنه ذهب إلى أن هذا ليس اعتراضا على الأسطورة الطبيعية الجديدة التى تجسد الرمزية الشعبية لقصص الجنيات والقوة السحرية للأحجار والنباتات ودلالة الحيوانات وهى القوى الكيماوية . وهو فى تشخيصه لدانتى يقرر أن «أشد قوى الطبيعة جوهريةً تصبح بالنسبة للشاعر رموزا للوجود الروحى . وهكذا من وحدة فيزيائية مع لاهوتية تظهر أسطورة علمية . وإذا ما شك الإنسان فى أن الشعر يمكن أن يصبح كياناً للمثالية ، فإن الإنسان يستطيع أن يراه متحققا عند دانتى^(٥١) . وشلجل هنا يستجيب لفقرة فى «التفكير الشعرى» لجرافينا^(٥٢) لتدعيم رأيه عن وحدة الفيزياء واللاهوت عند دانتى ، وهى فقرة تصبح عنده مثل تنبؤ لجهود نوفاليس . والمثالية فى رأى شلجل ونوفاليس هى مثل «عصا الساحر التى تجسد ما هو روحى بسهولة وتضفى الطابع الروحى على المادة ، لأن الشعر يجب أن يظل يتردد بين العالم الحسى والعالم العقلى»^(٥٣) ، وحتى الشعر الوصفى (وقد جرى التنديد به فى شكله الإنجليزى) يمكن إنقاذه بوجهة نظر رمزية للطبيعة^(٥٤) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٠٠ .

(٥١) برلين ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٠ .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩٢ .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢١٥ .

وبينما كان تجديد الأسطورة وإبداع نسق للرموز والتراسلات يشكلان محورا رئيسيا فى مفهوم شلجل للشعر ، فإن علينا أن نركز على أن شلجل لم يوحد بين الشعر الحديث والشعر الشعبى الذى هو الشعر «الطبيعى» اللاشعورى بالمعنى الذى عند هردر . وما يجرى عرضه يجب ألا نخطئ فيه ، فنعدّه تنويعاً للفقرات المماثلة عند فيكو وهردر وديدرو ، فلدى شلجل وجهة نظر مختلفة تماماً لتاريخ الشعر ودور الشعر «الطبيعى» فيه . وهو يستخدم مصطلح الشعر «الطبيعى» ، ويميز ثلاث مراحل فيه : (١) الشعر الأولى فى شكل اللغة الأصلية، الشعر فى اللغة ، (٢) الإيقاع ، (٣) الأسطورة . والشعر المحفوظ اليوم بالفعل ليس هو الشعر الطبيعى بهذا المعنى . وشلجل يسلم بأن هناك معنى يمكن للإنسان أن يتحدث به عن الشعر اليونانى على أنه شعر الطبيعة ، وهو معنى واضح أنه قريب جدا من مصطلح شيلر الشعر «الفطرى» ، إذن ليس هناك انقسام بين الغريزة اللاشعورية والنشاط الحر الواعى بذاته^(٥٥) . ولكن حتى هوميروس ليس شاعرا شعبيا بمعنى أنه يخاطب الطبقات الدنيا . إنه يتغنى - أولاً وقبل كل شئ - للأمراء والسادة النبلاء ، زيادة على ذلك فهو شاعر الشعب ، بمعنى أنه يمتد إلى الأمة بكاملها وهو شامل لكل الطبقات . وإن قصائده لا تحتوى على أى ثقافة جامدة تنغلق فى وجه غير المتعلمين^(٥٦) ، وبهذا المعنى القومى الشامل وحده يمكن أن يوصف هوميروس بأنه أعظم الشعراء الشعبيين^(٥٧) . كما أن منشدى شعر الحب الذين تبنّهم شلجل مبكرا لم يكونوا، بأى حال من الأحوال شعراء شعبيين^(٥٨) . وشكسبير - بطبيعة الحال -

(٥٥) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٧٧ .

لم يكن شاعراً شعبياً على نحو ما كان يعتقد هردر وجماعة «العاصفة والاجتياح» . ولقد قال شلجل وكرّر مراراً أن شكسبير «هو فنان عميق التفكير» ، ووجد فيه «تنمية رائعة للقوى العقلية والفن الممارس ومقاصد قيمة تُعدُّ ناضجة»^(٥٩) . وهكذا فإن مصطلح الشعر الشعبى هو حقاً مصطلح يجب قصره على الأغنيات التى تُكتب تعبيراً عن الطبقات الدنيا أو تكتب بينها^(٦٠) . ورغم أن أوجست فلهلم لم يكن ينقصه الذوق للقصائد الأسكتلندية والأغنيات الشعبية الألمانية وحتى القصص الشعبية فى القرن السادس عشر ، إلا أنه كان له موقف منفرد إزاءها . لقد اعترف بأنها فى الأغلب أصداء معتمة سحيقة للقديم الأصيل ، ولم يشارك فى التحمس الحالى من النقد لكل نأمة من أغنية أو رواية تكون شائعة بين معاصريه من الجرمان . وهو فى مقاله الشهير عن برجر (١٨٠٠) الذى يعد دفعا لاستعراض شيلر الفج قد نحى بالفعل حالة الشعر «الشعبى» تنحية حقيقية^(٦١) . وعلى أى حال فإنه طوال حياته أخذ بوجهة نظر هردر من أن الشعر هو لغة كلية للبشرية . وهكذا فهو ممكن بين كل أنواع وظروف الناس فى كل العصور وفى كل المجتمعات . لكنه لم يجد أى ميزة خاصة فى الشعر الشعبى ، كما أنه لم ير أى رذيلة خاصة فى الشعر المركب المثقف الموجه لجمهور محدود .

إن شلجل ما كان فى استطاعته أن يرتكب الخطأ الذى وقع فيه عباد الطبيعة ؛ لأن لديه رأياً سديداً عن العلاقة بين الشعور واللاشعور ، بين الإلهام والحرقة ، بين التخيل والعلاقة فى عملية تأليف الشعر . لقد رفض كلا النزعة العقلانية والإلهام الصوفى الغامض ، بمثل ما رفض (وإن كان بصرامة أقل) كلا

(٥٩) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٨ .

(٦٠) برلين ، المجلد الثالث ، ص ١٦١ .

(٦١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن . ص ٧٥ .

الطرفين فى وصفه للشعر . وهو دائما وأبدا ما ينتقد جماعة «العاصفة والاجتياح» للعبقرية وحدها ، كما كان منتقدا شديدا لحديث كانت عن العبقرية فى كتابه (نقد ملكة الحكم) ، فشلجل يرى أن كانت يجعل من العبقرية مجرد أداة عمياء للطبيعة . من الحق أن هناك شيئا فى الفن لا يمكن تعلمه ، لكن الغرض وكل الدوافع التى يمكن أن تتسلل إلى النشاط الحر تؤثر فى ممارسة الفن . ولقد ظهرت الأعمال العظيمة للفن مثل التراجيديات اليونانية نتيجة المناقشات^(٦٢) . إن الإبداع كله هو إصدار حكم ، وكل تعبير عن القوة الإبداعية مرتبط باستبطان دائم فى الوقت نفسه^(٦٣) . إن العبقرية هى الوحدة الصميمة للاشعور والنشاط الواعى الذاتى للروح الإنسانية ، للغريزة والقصد ، للحرية والضرورة^(٦٤) . والعبقرية تشمل الانسان الداخلى بكيته ، كل قواه : لآخياه وفهمه فحسب ، بل أيضا تخيله وعقله^(٦٥) . ويمكننا أن نقول عابرين إن شلجل يرسم هنا تفرقة بين الخيال والشطح الخيالى ، وهذا الأخير يعتبره القوة العليا المرتبطة بالعقل . إن «التخيل الإبداعى» حر حرية مطلقة ومقيد بقانون فى الوقت نفسه ، ولا يمكن أن يوجد فيه شئ يدعم القانون . ويشرح شلجل المسألة قائلا : «على الإنسان فحسب أن يعرف أن التخيل الذى صدر منه العالم أولا والذى من خلاله يجرى إبداع الأعمال الفنية هو القوة نفسها ، ولكن فى أنواع مختلفة من النشاط»^(٦٦) . وهذه هى التفرقة التى أقامها شلنج بين التخيل الأولى والتخيل الثانوى ، والتى استغلها كولردج كثيرا .

(٦٢) برلين ، المجلد الأول ص ٨٢ .

(٦٣) المصدر السابق ، ٨٢ .

(٦٤) المصدر السابق .

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ .

(٦٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٨٤ .

ولا يبدو أن شلجل قد أدرك أن هناك تناقضا بين هذا الرأى فى الفن الذى يوحده إن لم يكن مع الطبيعة فعلى الأقل مع العمليات الإبداعية للطبيعة وبين إلحاحه العادى على الوعى والتأمل لدى الفنان . فإذا رفض الرأى الكلاسيكى الجديد والرأى الأرسطى عن «المحاكاة» ولم يعترف إلا بأن المحاكاة يمكن أن تعنى أن الفن «يجب عليه إبداع أعمال حية مثل الطبيعة التى تبدع باستقلال وهى المنظمة والتى تقوم بالتنظيم»^(٦٧) فيبدو أنه لا يوجد موضع للتأمل الذاتى للفنان والنقد الذاتى له ، والذى يلحّ على أنه ضرورى وخاصة بالنسبة لشاعر عصره . يقول : «إن الشاعر اليوم يجب أن يكون أكثر وضوحا فى معرفته بطبيعة الفن عن الشعراء العظام فى العصور السابقة ، والذين يجب علينا أن نفهمهم أفضل مما فهموا هم أنفسهم : إن التأمل الأرقى يجب فى أعماله أن ينغمر فى اللاشعور»^(٦٨) . ونحن نفترض أنه فى نسق شلجل الذى يتبناه شلجل هنا فإن بزوغ الوعى من الطبيعة يجرى تصوره على أنه مستمر وتدرىجى ؛ حتى إنه لا يمكن إقرار أى ثنائية للشعور واللاشعور بالمعنى الدقيق : فعلى مستوى أرفع فإن الشعور واللاشعور ، الحرية والضرورة شئ واحد . إن من مزايا المنهج الجدلى أن يتوفر الشيطان معا . وكثيرا ما نجد على نحو ما هو قائم الجدل حول الإلهام ضد الغرض الواعى فى تأليف الشعر فإنّ الحل الذى يؤكد أن الاثنين ضروريان هو الحل الصحيح ، وتصادق عليه الملاحظة والاستنباطات ودراسة البديهات التاريخية . لكن مثل هذه الحلول لا تقول إلا القليل عن قدر ومرتبة كلا العنصرين المتناقضين ، بينما يتم رفض الطرفين الزائفين لا يطرح إلا القليل لتقدم قضية المعرفة .

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٠٢ .

(٦٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩٠ .

ويصدق الأمر نفسه على الحلول المطروحة للتوفيق بين التعارض القائم بين الشكل والمحتوى ، بين الوحدة والتنوع ، باستخدام كلمات سحرية هي «الكل» أو «العضوية» ، وهي كلمات سائدة في ألمانيا منذ هردر وجوته والأخوين شلجل . ودائما ما يستجيب أوجست فلهلم لاستعارة العضونة ، وهو يدفعها أحيانا إلى آفاق بعيدة جدا . وشلجل في مناقشة رواية «فلهلم ميستر» لجوته ؛ حيث اقترح البطل أن يأخذ على عاتقه هاملت يجد التوازي الذي عقده جوته بين العمل الفني والشجرة ضعيفا للغاية . فهناك أغصان يمكن تقليمها من الشجرة ، وهناك أغصان أخرى يمكن تطعيمها دون أن يحدث اضطراب في «النمو الملكي الحر» أو يترك أثارا مرئية بارزة . وهو يسأل : «ولكن ما إذا كان هناك مزيد من التشابه لقصيدة درامية لهذا النوع مع تنظيم أعلى فيه لا يمكن أحيانا للتفكك الفطري لعضو من الأعضاء أن يتمكن من الشفاء بدون تحريض حياة الكل»^(٦٩) . وشلجل في نقده للنظم المترف عند إيور بيديس واستخدامه للكورس كمجرد زخارف خارجية يعقد من جديد التشابه بين العمل الفني والكائن الحي على نحو وثيق جدا ، «إذا كانت الأعمال الفنية يُنظر إليها ككليات منظمة إذن ، فإنّ تمرد الأجزاء المؤداة ضد وحدة الكل هي بالضبط التعفن في العالم العضوي ، والذي هو عادة الأكثر نفورا والأنبيل في الشكل العضوي الذي تدمره ، ومن ثم يجب أن تملأنا بأكبراشمئزاز في أكثر الأنواع الأدبية بروزا (التراجيديا) . وعلى أى حال فإن معظم الناس أقل حساسية بالنسبة لتأثير الوحي عن تأثير الفساد الجسماني»^(٧٠) . هذه الأقوال المتطرفة التي توعد العمل الأدبي بما هو حيواني قد تركت انطبعا أقل من الانطباع الذي تركه شلجل عندما أقام تقابلا بين

(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٣٣ .

(٧٠) برلين ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٨ .

الشكل العضوى والميكانيكى، والذي عرضه فى بداية المجلد الثالث من «المحاضرات الدرامية»: «يكون الشكل ميكانيكيا عندما يفصل من خلال التأثير الخارجى، ويتحول إلى شىء مادى كمجرد إضافة عرضية بدون علاقة مع طبيعته (وعلى سبيل المثال عندما نعطى شكلا متسقاً لكتلة ناعمة حتى يمكنها أن تحتفظ به بعد أن يصبح صلباً). ومن جهة أخرى فإنّ الشكل العضوى فطرى، إنه يفضّ نفسه من الداخل، ويكتسب تحدّيته تلقائياً مع التطور الكلى لبذرتة الأولى»، ومثل هذه الأشكال تحدث فى الطبيعة من بلورة الأملاح والمعادن إلى النباتات والزهور إلى الجنس البشرى. وكذلك فى الفنون الجميلة، فإن كل الأشكال الأصلية عضوية أى تتحدد بمحتوى العمل الفنى. بكلمة واحدة، الشكل ليس إلاّ متحدثاً ذا دلالة، إنه الملمح الناطق بكل شىء، والذي لا تشوّهه أىّ عوارض مقلقة يعد شاهد عدل على طبيعته الخفية^(٧١). وهنا تمتد المماثلة إلى المعادن والنباتات والتقابل مع الشكل الخارجى المفروض، ويتجلى هذا بكل وضوح، وكان على كولردج أن يقتبس هذه الأقوال اقتباساً حرفياً.

وعادة ما يؤكد شلجل «الوحدة وعدم الانقسام» فيما يتعلق بالعمل الفنى^(٧٢) و«التحديد المتبادل الباطنى للكل والأجزاء»^(٧٣)، وأن كل شىء فى العمل الفنى يوجد بشكل نسبى بالنسبة للكل^(٧٤). إن الكل الجميل لا يمكن أن يتركّب من الأجزاء الجميلة، إن الكل يجب أن يُطرح أولاً بشكل مطلق، ثم ينبع منه

(٧١) فيينا، المجلد الثالث، ص ٨.

(٧٢) الأعمال الكاملة، المجلد الثامن، ص ١٢٢.

(٧٣) المصدر السابق، المجلد الحادى عشر، ص ١٨٧.

(٧٤) برلين، المجلد الأول، ص ٤٩ - ٥٠.

الجزئى^(٧٥) ، ويعتبر شلجل العمل الفنى مثاليا إذا «كانت فيه المادة والشكل ، الحرف والروح قد تداخلا على نحو كامل حتى نعجز عن التمييز بينهما»^(٧٦) وشلجل فى رفضه للاعتراضات على شكل السوناتا باعتبارها سرير بروكريست^(٧٧) للشاعر يقول - بحق - إن الاعتراض يمكن أن ينطبق على أى شكل مادى، وأنه يفترض أن الشعر المكتوب هو تمرين نجد فيه أن المسودة الأولى فى شكلها الثرى الهلامى تدخل مرغمة فى نظمه . ولكن مثل هؤلاء الناس ليس لديهم تصور أن الشكل هو بالأحرى أداة ، آلة للشاعر ، وأنه منذ التصور الأول للقصيدة فإن المحتوى والشكل ، وهما أشبه بالنفس والروح ، لا ينفصلان»^(٧٨) ومع هذا إذا ما جرى تصور هذه الكلية فإنها مطلقة ، حتى إنه لا يمكن تمييز عنصر فيها ، فإن النقد سوف يصاب بالشلل ؛ وذلك أننا يجب أن نرسم فروقا لكى نتحدث . وعملية العرض فى النقد هى بالضرورة عملية متعاقبة بطيئة ؛ حيث يسبق جزء جزءاً آخر .

ومن الناحية التطبيقية كثيرا ما يلجأ شلجل أساسا إلى الشكل أو «الشكل الباطنى» . وهو فى مناقشته لترجمة فوس الشهيرة لهوميروس يتساءل ما إذا كان فوس قد عثر بالفعل على «الشكل والأسلوب والنغمة واللون الخاص بالقصائد الهوميروسية ، وهذه هى أشد الأمور أهمية فى الحقيقة ؛ لأنها تضم الكل ؛ حيث إن كل محتوى القصيدة لا يعرف إلا من خلال وسيط الشكل»^(٧٩) ،

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٢٩١ .

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٧٩ - ٨٠ .

(٧٧) استنادا إلى أسطورة يونانية ؛ حيث إن بروكريست اللص كان يفرد ضحاياه حتى يتلاعوا مع السرير الذى أعده لهم (المترجم) .

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٩ .

(٧٩) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ١٣٤ .

مثل هذا التصور الواسع للشكل هو القائم أيضا في أساس أكثر أبحاث شلجل تأثيرا بشكل عملي للوحدات الثلاث . لقد أسقطها لصالح «وحدة أعمق أكثر حميمية وأكثر صوفية»^(٨٠) ، والتي قَبِلَ شلجل التعبير عنها بمصطلح «وحدة الاهتمام» والمستمد من دى لاموت^(٨١) وهو ناقد فرنسى فى أوائل القرن الثامن عشر . غير أن شلجل يدرك الفرق بين استخدامه واستخدام دى لاموت الذي فكر فى سيكولوجية الجمهور . الوحدة عند شلجل هى بالأحرى «شكل باطنى» ، فكرة أشبه بالقدر فى التراجيديا اليونانية .

وأحيانا يبدو شلجل أنه يعترف بأن هناك بعض التناقض بين الشكل والمادة حتى فى العمل الفنى الممتاز ، فهو يثنى على الدراما الإسبانية للطريقة التى حول بها الشعراء الإسبان ما هو مجرد شئ عجيب وحافل بالمغامرة ، وقد أنفذوا فيه «روحا موسيقية» مصفاة تماما من المادية الفجة ، وحولوه إلى لون وعطر . ويجد شلجل افتنانا لا يقاوم فى هذه المقابلة بين المادة والشكل^(٨٢) ، كما يجد صيغة تبدو أنها تتخلى عن النظرية العضوية الخالصة للكل . وهو فى مناقشة القصيدة التعليمية يقدم تنازلا عن التفرقة بين الشكل والمادة . فمن الحق أنه لا يعتبر القصائد التعليمية هى ذروة الشعر؛ لأنّ كليتها ليست شاعرية ، بل تترابط تماما بالمنطق فحسب . زيادة على ذلك فإنه لا ينكر إمكانية أصالة العناصر الشعرية الجزئية ، وهو يقول - الآن - إن للشعر روحه وحروفه ، ويجب أن يتاح له أحيانا أن ييث الحرف معزولا بانفصال عن الروح^(٨٣) ، وهنا نجد أن الباحث العالم الحرفى ، والذي يقوم بالتجريب ، يتمرد ضد نظريته العامة .

(٨٠) فيينا ، المجلد الثانى ، ص ٩٧ .

(٨١) المصدر السابق ص ٩٥ .

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٦ .

(٨٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٢ .

ومن الملاحظ الآن مدى مهارة شلجل ووعيه بإمكانية ربط النظرة العضوية «المقدسة» للشعر بالاعتراف بنظرية للأجناس الأدبية . إن مفهوم وحدة العمل الفني المكتفى بذاته والكامل يفضى إلى مفهوم «تفرده» الكامل ، وأنه نسيج وحده . وهو يفضى عند كروتشه والمحدثين الآخرين إلى النتيجة المنطقية ألا وهي استبعاد مفهوم الأجناس الأدبية بالكلية . وليس الأمر هكذا عند شلجل الذى يتمسك تمسكاً صارماً بالاستعارة البيولوجية التى تتضمن أن كل فرد مهما يكن فردياً إنما يمت إلى نوع : «إن الأشكال الأصلية يجب النظر إليها كأنواع لتنظيمات ترتبط بها الحياة ، لكنها لاتزال تتيح تفاوتاً مسموحاً به للفردية»^(٨٤) ، «إن قانوننا معيناً للشكل هو شرط الفردية الحرة فى الفن على نحو الوضع فى الطبيعة ، فإنّ أى شىء لا يمت إلى أى نوع من التنظيمات هو أمر بشع مخيف»^(٨٥) ، البشاعة والتهجين هما الاعتراض على الخليط غير السليم للأجناس الأدبية ، والذى يشير إليه شلجل دائماً على أنه انحطاط بالفن . ويتكرر نقده لأرسطو لأنه حاول أن يحكم على الملحمة بقوانين التراجيديا^(٨٦) ، وكثير من نقد شلجل هو نقد مباشر للأجناس الأدبية ، وهو نقد يندد بأى انتهاك لنقاء الجنس الأدبى ، ومن ثمّ يمكن اعتباره من البقايا المتخلفة لوجهة نظر الكلاسيكية الجديدة . ومع هذا فهو فى تصوره الفعلى للأجناس الأدبية يختلف اختلافاً بيناً عن المعتقدات الكلاسيكية الجديدة .

وأوجست فلهلم شلجل يناقش الملحمة باستفاضة مستعينا فى هذا بنظرية أخيه فريدريك عن الملحمة اليونانية ، وذلك أثناء ما كان أوجست فلهلم

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٨٣ .

(٨٥) المصدر السابق ، ص ٦٩ .

(٨٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٦٣ .

يستعرض «هرمان ودوروثيا» لجوتة (١٧٩٧) . إن أوجست فلهلم يشارك أخاه فريدريك في نظريته بأن الصدقة قد تلعب دورا كبيرا في الملحمة ، وأنه يمكن تقسيمها وتركيبها بسهولة، وأن عرضها يجب أن يكون عرضا موضوعا خاليا من العواطف، ولا يجب أن يوجد خداع مصطنع ولا صعوبات متراكمة ولا أعاجيب فجائية ولا توتر يتجه إلى نقطة واحدة . وطوال الملحمة يجب أن يكون هناك انسياب كبير ونزاهة كبيرة في العرض^(٨٧) . ويذهب شلجل إلى أن الفروق بين الملحمة والدراما لا يمكن اشتقاقها من الفروق القائمة بين الحكى والحوار . إن الحوار فى كل من الملحمة والتراجيديا ليس حوارا طبيعيا، بل يتعدّل فى معظم تفاصيله الدقيقة بطابع الكلى الذى يمت إليه^(٨٨) . وهو فى نقده لفرجيل - الذى يعدّه شلجل فى مرتبة دنيا بالنسبة لهوميروس - يستخدم هذه المعايير استخداما فعّالا : إن تاريخ «ديدرو» هو جزء تراجيدى من شخصية عاطفية انفعالية^(٨٩) أكثر من كونه جزءا ملائما فى ملحمة . إن فرجيل يؤثر بالتعاطف مع شخصه، بل إنه حتى ينغمس فى «صيحات متكلفة» عن أبطاله أو يخاطبهم مباشرة^(٩٠) . ويقارن شلجل بين الملحمة والنقش البارز ، ففيهما تظهر الشخص مصورة من جانبها والنقش البارز لامتناه بالطبيعة، على حين أن التراجيديا هى أشبه بمجموعة تماثيل . وأبطال فرجيل أشبه بصور مرسومة عيونها، متجهة دائما إلى الرائي مهما يكن وضعه . لقد جعل فرجيل الملحمة خطابة وذاتية، ومن ثمّ دمر «مثاليتها»^(٩١).

(٨٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨١ ، ص ١٩٠ ، ص ٢٠٨ ، ص ٢١٩ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ١٩٠ .

(٨٩) ١٧٩٨ ، المحاضرات ، ص ١٢٥ .

(٩٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ص ١٩٥ عن الإنيابة ، الكتاب الرابع ، ص ٤٠٨ وما بعدها .

(٩١) برلين ، المجلد الثانى ، ص ١٧٩ - ١٨٠ .

والرواية، في نظر شلجل، لا شأن لها بالملحمة . إنها ذاتية ، وشخصها هي مجرد أدوات في يد المؤلف^(٩٢) . والرواية تستهدف الشمولية التامة، ومن ثم تستطيع أن تستخدم معظم الأجناس الأدبية الأخرى . وهي تعرض لتلك الألغاز من الحياة التي لا يمكن التعبير عنها حقاً، ومن ثم فإن كل تفصيلا فيها تصبح ذات معنى^(٩٣) . إن الملحمة هي الجنس الكلاسيكي بحق، والرواية هي الجنس الرومانسي بحق . وفكرة شلجل عن الرواية قائمة على نموذج دون كيشوت وفلهلم ميستر وهنريج فون أو فتردنجن ، بينما الواقعية الإنجليزية ومحاكياتها الألمانية يجرى استبعادها باعتبارها جنساً أدبياً فرعياً منحطاً ، نظراً لأن النزعة الطبيعية كلها منحلة^(٩٤) . إن الرواية ليست نهاية الشعر الحديث وليست انحرافاً عنه . إنها جنسه الأول ، إنها نوع يمكن أن يعرض الجنس الشامل للأدب الرومانسي، وذلك أن الرواية والرومانسي مشتقان من جذر يعنى القصة الخيالية^(٩٥) .

وعلى عكس فريدريك فإن اهتمام أوجست فلهلم الرئيسي من بين الأجناس الأدبية كان موجهاً إلى الدراما ، وكانت «المحاضرات عن الفن الدرامي والأدب» أكثر أعماله أهمية وتأثيراً من كل أعماله المنشورة . لقد أهّته التراجيديا أكثر من الكوميديا . فالتراجيديا اليونانية من جهة، والدراما الشكسبيرية والإسبانية من جهة أخرى، فيما بينها من اختلافات وتعارضات هي المحاور التي دارت حولها تأملات شلجل . وهو لم يستخدم كتاب «فن الشعر»

(٩٢) ١٧٩٨ المحاضرات ، ص ٢١٦ .

(٩٣) المصدر السابق ، ص ٢١٧ .

(٩٤) عن ديرو : الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٨ ، ص ٧ .

(٩٥) برلين ، المجلد الثالث ، ص ١٧ .

لأرسطو إلا استخداما واهنا وإن كان قد أثنى عليه؛ لأنه أوعز بالمماثلة العضوية^(٩٦). وهو لم يكتف باستبعاد الوحدات «الأرسطية» الثلاث، بل هو بالأحرى يرى أن أرسطو لم يفهم طبيعة التراجيديا على الإطلاق^(٩٧). وتصور أرسطو للشعر هو تصور منطقي وفيزيائي بشكل محض^(٩٨). و«التطهير» يخفى نظرية أخلاقية خالصة^(٩٩). والتفسيرات المعتادة الأخرى للذة التراجيدية هي بالمثل غير مقنعة. إننا لا نستمتع برؤية المأساة، لأننا سالمون أنفسنا ونحن لا نتحسن برؤية العدالة الشعرية متحققة ويتم عقاب الأشرار^(١٠٠). والعدالة الشعرية - إذا كانت تعنى التوزيع الرائع للشواب والعقاب - ليست بالضرورة أن تكون تراجيديا ممتازة. ويمكن للتراجيديا أن تنتهى بهزيمة الرجل التقى وانتصار الشرير، وبفضل وعينا الباطنى وأفق المستقبل نستعيد التوازن^(١٠١). والعدالة الشعرية فى معظمها بالمعنى الأصيل للكلمة ليست إلا «كشفاً للنعمة أو اللغة الخفية التى تحوم حول المشاعر والأفعال الإنسانية»^(١٠٢)، وهكذا يجب تفسير التراجيديا بشكل مختلف. وواضح أن نظرية شلجل مستمدة من تعريف إمانويل كانت للجليل. فالحالة التراجيدية هى إدراك الإنسان لاعتماده على قوى مجهولة وسرعة زوال اللذات والعواطف والحياة نفسها. إنها شعور بالكآبة التى لا يمكن التعبير عنها، والتى ليس لها من دفاع غير الوعى برسالة تتجاوز

(٩٦) المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٤٢.

(٩٧) المصدر السابق، المجلد الثانى، ص ٣١٩.

(٩٨) المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٤٢.

(٩٩) المصدر السابق، المجلد الثانى، ص ٣١٩.

(١٠٠) المصدر السابق، ص ٣١٩.

(١٠١) المصدر السابق، ص ٣١٩.

(١٠٢) فيينا، المجلد الثالث، ص ٢٢٤.

حدود الحياة الدنيوية . وعندما تسود هذه الحالة فإن عرض الثورات العنيفة في مصير الإنسان سواء بتلطيف إرادته أو دعوته إلى الجَلَد البطولى ، نستطيع أن نتحدث عن الشعر التراجيدى^(١٠٣) . وإذا كان على الإنسان أن يصوغ غرض التراجيديا كمعتقد، فإن عليه أن يقول إن الوجود الدنيوى يجب أن يعد أشبه بالعدم ، وأن كل معاناة يجب تحملها، وأن كل الصعوبات يجب قهرها لا لشيء سوى تأكيد مطالب العقل بالنسبة لما هو إلهى^(١٠٤) . وهكذا نجد فى التراجيديا أن صراع الإنسان مع القدر ينحلّ إلى تناغم ، لكنها تحتاج إلى أن تكون تناغما مثاليا فحسب^(١٠٥) .

وبالمثل فإن الكوميديا مستمدة من الحالة الكوميديّة ، وهى تعنى نسيان كل الاعتبارات الكثيرة فى الشعور السار بالسعادة الراهنة . وحيثُذ نحن نكون ميالين إلى أن نرى كل شيء فى ضوء بهج . إن أشكال النقص وعدم الانتظام عند الإنسان يجب ألا تعود موضوعات الكراهية أو الشفقة، بل يجب أن تدخل التسلية والترفيه . والشاعر الكوميدي يجب أن يمتنع عن ترك شخصه تستثير الوقار الأخلاقى أو التعاطف الحقيقى^(١٠٦) . وفى التراجيديا كل انفعال يسير فى اتجاه واحد ، وفى الكوميديا هناك «نقص واضح فى الغرض» وإسقاط لكل الحدود المقيدة فى استخدام ملكاتنا العقلية . والكوميديا تكون أكثر كمالا إذا كانت أكثر حيوية، وهى وهم تلاعبنا الخالى من الغرض، وأهوائنا التى بلا

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٢ - ٦٣ .

(١٠٤) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ ، فيينا ، المجلد الثالث ، ص ١١٢ - ١١٣ .

(١٠٥) المحاضرات ، ص ١٦١ ، فيينا ، المجلد الأول ، ص ٦٣ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٦٣ - ٦٤ .

حدود^(١٠٧) . وفى الكوميديا يستحسن شلجل تحطيم الوهم ومواجهة الجمهور حتى الإشارة إلى المشاهدين المفردين من الجمهور . والكوميديا «تبحث عن أشد التقابلات تلويها والأضرار المتعارضة دائما»^(١٠٨) . وواضح أن شلجل يمكن أن يكون لديه تعاطف مع كوميديا الأخلاق وكوميديا الشخصيات . وهو يعترض بصفة خاصة على النقاد الفرنسيين لاعتبارهم كوميديا الشخصيات أكثر تفوقاً على كوميديا المكائد . وشلجل مع تفضيله غير الرومانسى الواضح العادى للجنس الأدبي الخالص مهما يكن الجنس الأدبي رومانسى فى ذاته ، إنما يفضل كوميديا الشطح الخيالى والهوى على الكوميديا الواقعية التى يرى فيها تناولا جادا ، ومن ثم فهى جنس أدبي غير نقى . والسخرية هى علامة من علامات الكوميديا والكتابة الكوميدية . وعلى أى حال هى لاتشغل المكانة النظرية المحورية التى كانت لها فى كتابات أخيه . وهى تتجاوز حدود الكوميديا، لكنها تتوقف عند التراجيديا الأصيلة^(١٠٩) : «إنها إقرار - مهما تكن درجة وضوحه - بأن العرض مبالغة أحادية الجانب، وأن هناك اشتراكا كبيرا فى التخيل والمشاعر فيها»^(١١٠) وهى تظهر تفوق الفنان على مادته : «إنها قدرته - إذا أراد - على عملية تقديم الوهم الجذاب الجميل الذى لايقاوم، والذى ينشده»^(١١١) .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٢ .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .

(١٠٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٧٢ .

(١١٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦٠ - ٦١ .

(١١١) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٧٢ .

ومن الصعب أن نجد مناقشة للغنائية فى الكتابات المنشورة لأوجست فلهلم فيما عدا فقرة فى محاضرات فيينا التى تسمى الغنائية «تعبيراً موسيقياً عن الانفعال باللغة» ، محاولة لتثبيت انفعال حتى تجسده خارجياً ، والذى يجب أن يكون قد تناغم من قبل من جانب الذاكرة : «نحن نحب أن نكون فى بيتنا فى لحظة مفردة من وجودنا»^(١١٢) . غير أن هذه الملاحظات الموجزة ليست إلا جوهر النظريات التى تطورت على نحو أكبر بشكل كامل فى محاضرات ١٧٩٨ عن علم الجمال وفى محاضرات برلين . إن محاضرات ١٧٩٨ هى - كما هو معتاد فى هذه السلسلة - أكثر محاضراته تأملاً فنياً فى صياغاتها؛ ففى ذلك الوقت كان شلجل أقرب ما يكون لشلنج والجمهور الأكاديمى الذى كان يخاطبه وقد حاول أن يعطى نظرياته زياً لفظياً يشبه اللسان المدرسى لرفاقه . إن نظريته وقد نزع عنها لغتها الفنية - هى أن الغنائية يجب أن تكون موسيقية ، ويجب أن تكون تعبيراً عن الانفعال الأصيل الفردى والجزئى ، ومن ثم فإن الغنائية لا تستطيع أن تستخدم سوى الموضوعات المرتبطة بالانفعال . وكل شىء متنافر ومتناقض مستبعد من الشعر الغنائى ، والانفعال المتنافر لا يمكن أن يندرج إلا إذا كان تحقيق التناغم الكامل قد تم الاستعداد له بشكل تام . ومن ثم فإن أى شىء غير أخلاقى ، وكذلك الانفعالات مثل : الغضب أو الحسد أو حتى اليأس المطبق مستبعدة . إن وحدة القصيدة الغنائية هى الحالة السائدة ، وأشكالها الآلية هى أكثر الأشياء تنوعاً لأى جنس أدبى ، ولما كان يجب أن تتطابق مع هذه الأحوال ، وأن يكون انتقاء الألفاظ هو أشدها ابتعاداً عن الفكر ، فإن أشد الاستعارات جرأة وأعظم الإجازات الشعرية يصبح مسموحاً بها^(١١٣) .

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٥٨ - ٥٩ .

(١١٣) ١٧٩٨ ، المحاضرات ، ص ١٢٠ وما بعدها .

ولحسن الحظ فى المناقشات المتطورة الفعلية للتنوع التاريخى للغنائية ينسب شلجل مقاله المحدد المتشدد، ويدخل فى الحسبان اعتبارات تعاطفية لكل الأشكال التاريخية . ونظرياته تتعدّل دائماً بممارسته النقدية ، وتعاطفه التاريخى الأصيل ، والاهتمامات المتسقة للمؤرخ الأدبى والمحِب للأدب .

لقد طرح شلجل نظرية فى النقد تعى - على نحو ملحوظ - التعاون والتداخل بين النقد والتاريخ ، بين النظرية والتطبيق . ولقد ذهب إلى أنه لا يمكن أن يوجد تاريخ بدون نظرية، لأن التاريخ إذا لم يكن مجرد تسلسل فإنه يتطلب مبدأ للانتقاء . وكل ظاهرة من ظواهر الفن لا يمكن أن تصبح لها مكانتها الحقّة إلا بارتباطها بفكرة الفن^(١١٤) . ومن جهة أخرى لا يمكن أن توجد نظرية للفن بدون تاريخ الفن؛ لسبب واضح هو أن التاريخ - وخاصة تاريخ الفن - عليه أن يُعَلِّم بضرب الأمثال . لقد تبيّن شلجل الصعوبة المحورية فى تاريخ الفن، والذي منذ عصره قام الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه بالوقوف ضد كل تاريخ للفن . إن كل عمل فنى أصيل كامل فى ذاته ، ولكن إذا كان التاريخ يعنى تقدما واقترابا من الكمال، إذن فإن تاريخ الفن يجب أن يتألف من ظواهر ناقصة ، مما يحتم من الناحية الفعلية ألا تكون له مكانة فى عالم الفن الأصيل . وقد حلّ شلجل المعضلة بالرجوع إلى روح الفن التى تبدو دائماً وقد تعدّلت ببيئتها وبالأمة وبالعصر الخاص . وهذه الروح تنظم شكلها الخاص ومن ثم لها تاريخها . «إن كل عمل فنى يجب أن يُنظر إليه من وجهة نظره الخاصة ، إنه لا يحتاج إلى تحقيق أقصى ذروة مطلقة ، إنه كامل عندما يكون ذروة نوعه ، ويكون فى مجاله، ويكون فى عالمه، وهكذا نستطيع أن نفسر أنه يستطيع أن يكون عضواً فى سلسلة لامتناهية

(١١٤) برلين ، المجلد الأول ، ص ١٥ .

من أشكال التقدم ، ويظل مشبعاً ومستقلاً بذاته فى الوقت نفسه^(١١٥) ، وينظر شلجل أيضاً فى الاعتراض العام الآخر على تاريخ الفن أو التاريخ الأدبى؛ فالفن هو من إبداع العبقریات، ومن ثم فهو مجرد هوى للطبيعة ، سلسلة من الأحداث القائمة على الصدفة . ولقد ردّ بقوله إن الظواهر ضرورية من الناحية الموضوعية، بينما هى من الناحية الذاتية عَرَضِيَّة ، إن شخص الفنان عَرَضِيٌّ ، لكن أسلوب العصر جوهرى وضرورى . ونستطيع أن نفكر فى كل العبقریات الفردية على أنها أجزاء وظواهر فردية للعبقرية (الواحدة) للبشرية التى لا يمكن أن تتلاشى، والتى يجب أن تبزغ ثانية من رقادها . وهكذا فإن تاريخ الفن يجب أن يستوعب العصور كلها ، ويستوعب الدهماء ويتجاهل المثقفين والتفاصيل الإنسانية . إنه يجب أن ينظر إلى التاريخ ككل عضوى^(١١٦) .

بهذه الطريقة يتمكن شلجل من صياغة هدفنا بدفع النقد الفنى إلى «وجهة النظر التاريخية، أى أن كل عمل فنى يجب أن يكون مغلقاً فى ذاته، ويجب النظر إليه على أنه يمتد إلى سلسلة حب من العلاقات بين أصله ووجوده واستيعابه مما سبقه وما يليه، أو الذى لا يزال يلاحقه انطلاقاً منه^(١١٧) . لقد سبق لشلجل أن قال كثيراً قبل (١٧٩٥) إنه «يشرح كيف أصبح الفن على نحو ما هو عليه ، وأننا نظهر أيضاً - بأكثر طريقة مقنعة - ما يجب أن يكون عليه^(١١٨) . وليس هذا فى نظر شلجل مجرد حتمية تاريخية . إن كل تفسير توليدى ، أى عن طريق السيرة، لا يُعَفِّينا من تكوين حكم مستقل . إن قوانين الجميل

(١١٥) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١١٦) المصدر السابق ، ص ١٩ ، ص ١٨ ، ص ٢١ .

(١١٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٩ .

(١١٨) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ١٠٧ .

صادقة فى كل مكان وفى كل الأزمان^(١١٩) . وهكذا فإن السيرة ليست حاسمة بالنسبة للنقد . والعمل الفنى «منسلخ انسلخاً كبيراً عن شخص مؤلفه بمثل ما أن الثمرة التى تؤكل منسلخة عن شجرتها ، وحتى لو كانت كل قصائد الإنسان تمثل سيرته الشعرية وتشكل معا - كما هو حادث بالفعل - شخصية فنية ، والذي تنكشف فيها فردية الشخص الحقيقى بشكل أو بآخر ، مباشرة أم بشكل غير مباشر ، ولا تزال نعدّها متعجات الإرادة الحرة ، حتى ولو انطلقا من الهوى ، ويجب أن نتركها بدون تحديد ما إذا كان الشاعر لم يستطع أن يعكس فرديته فى أعماله على نحو مختلف ؛ تماماً إذا كان عليه أن يريد أن يفعل هذا فقط^(١٢٠) .

والنقد فى علاقته بالنظرية والتاريخ يجرى تصويره على أنه الحلقة الوسطى البينية بينهما^(١٢١) . وشلجل ، وهو يناقش النقد ، يبخس قدر دور الحدس ومجرد الشعور . وأحياناً يُسلم بالاستجابة النهائية للشعور : «فى كل نقد حتى لو كان صورياً توجد نقطة ينتهى عندها الباحث ، وحيث يتوقف كل شيء ما إذا كان القارئ يستطيع أو سيتفق مع القاضى الحكم^(١٢٢) . لكن شلجل يحدد هدف النقد فى معظمه فى أطر أكثر عقلانية . «إنه يستطيع أن يتحدث - بطموح ، بمصطلح الفلسفة المثالية - عن «تفسير العمل فى كليته وفق نظمه وطبيعته^(١٢٣) أو يستطيع - على نحو أكثر تواضعاً - أن يحدد وظيفة النقد على أنها «استيعاب وتفسير معنى العمل بطريقة خاصة وكاملة ومحددة تحديداً صارماً^(١٢٤) .

(١١٩) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢٧٩ .

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٧٠ .

(١٢١) برلين ، المجلد الأول ، ص ٢٣ .

(١٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٩ .

(١٢٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٣١ .

(١٢٤) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٢٦ .

ومن ثم فإن الناقد يستهدف أن يرفع المشاهدين الأقل استقلالا، ولكن الأكثر شكاً، إلى ذرى وجهة نظره الخاصة . والعملية الفعلية لالتقاط معنى العمل الفني يصفها بشكل كبير على أنها إعادة عرض انطباع عام أو كلى . ففي توازٍ مع تصوره لكلية العمل الفني يعتقد شلجل أن الفعل النقدي هو كل ، وهو يعارض بالنقد الحق - الذى له طبيعة عضوية حيث لا يوجد الجزئى إلا من خلال الكلى - النقد النرى - الذى يرى العمل الفني على أنه فسيء ، مركّب اجتهادى للجزئيات فحسب^(١٢٥) . وهكذا يفضل شلجل - مثل شاتوبريان - نقد الجماليات ؛ فمن السهل «أن نعنف بالعقل على أن نمدح بالروح . ويستطيع الإنسان أن يفعل هذا ، ومع هذا لا يتجاوز السطح وهى العضلة العثة لعمل العقل ، لكن المدح يفترض أن الإنسان قد نفذ بالفعل فى الداخل . فى الوقت ذاته يكون سيد التعبير ؛ لكى يلتقط تفرد الانطباع الجمالى الذى يتملّص من مجرد المفهوم»^(١٢٦) .

كذلك واجه شلجل مشكلة ذاتية النقد ، فذهب أولاً إلى أن بعض الموضوعية يتحقق بالتمييز بين الانطباع الكلى ومجرد المزاج . والناقد - من الناحية المثالية - يجب أن يكون قادراً على أن يتناغم مع الإرادة ؛ أى يكون قادراً فى أى لحظة على أن يشير أنقى شك وأكثره حيوية بالنسبة لأى عمل من أعمال العقل^(١٢٧) . فإذا كنا فحسب واعين بمزاجنا المتحول فقد نرفع أنفسنا فوقه وندرك - على الأقل بشكل تقريبي - كيف يمكن لمزاج آخر أن يؤثر فينا . والموضوعية تعزّزها الدراسة التاريخية ومعرفة تاريخ الفن ، نظراً لأن الناقد يجب أن يعرف معظم الأعمال البارزة وهى لا توجد فى أى وقت، وفى أى

(١٢٥) برلين ، المجلد الأول ، ص ٢٥ .

(١٢٦) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٢٨٥ .

(١٢٧) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٦ .

زمان . والموضوعية تتزايد أيضا بالرجوع الدائم إلى النظرية . ولا يمكن لحكم ما أن يتضح وأن يتم التعبير عنه إلا بالمفاهيم ، والمفاهيم لا تفترض التمييز إلا فى نسق مفترض . «إن التأمل النقدي هو التجريب المستمر لاكتشاف العبارات النظرية» . وعلى أى حال ، ففي النهاية يجب أن ندرك أن شيئا ما ذاتيا سوف يبقى فى كل حكم نقدي . ولا يستطيع الإنسان أن يفعل شيئا سوى أن يكون واعيا بشخصيته ، وأن يصدر الحكم بتحرر ، وأن نعبر عنه عن طريق تواصلنا مع الآخرين . ومن ثمّ يعارض شلجل النقد «الوقور» الذى لا لون له ، والذى يخمد كل شيء مميز للشخصية . فإذا كان على النقد أن يكون فرديا فى مادته ، فيجب أن يكون هكذا بالمثل فى شكله .

فإذا كان الناس لا يتفقون بشأن الأعمال الفنية فإنّ هذا لا يقلق شلجل ، إننا نختلف مع أنفسنا فى أوقات متباعدة إبّان حياتنا ، ولكن هذا لا يبرر الشك العام فى أمور الفن : «قد يكون للناس المختلفين عيونهم المتماثلة على نفس المركز ، ولكن لما كان كل منهم ينطلق من وجهة نظر مختلفة على المحيط فإنهم يرسمون أيضا أنصاف أقطار مختلفة»^(١٢٨) . هنا جرى التعبير عن تصوّر أصبح - منذ ذلك الوقت - يسمى «المنظورية» ، ولحسن الحظ أنه يتوسط بين مجرد النزعة التاريخية والنزعة القطعية القديمة . وهذا التصور لم يقلع عن مثال نوع واحد من الشعر ، ومع ذلك لا ينكر تنوع أشكاله التاريخية .

ويمكننا أن نقول - بدون مبالغة - إن هذه لاتزال تأملات عجيبة وثيقة الصلة بطبيعة النقد وإجرائه وعلاقاته بالنظرية والتاريخ ، وهى تتمثل خير تمثيل فى أشد ما طرحه شلجل من فروق شهيرة : الفرق بين الكلاسيكى والرومانسى . وهذا الفرق تذبذب باعتباره فكرة نقدية حقيقية بينهما . وإنّ شلجل لم يتدع

(١٢٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨ .

التقابل ، لكنه صاغه بطريقة اكتسبت له تقبلاً عاماً ، وانتشر على نطاق واسع في ألمانيا وخارج ألمانيا . وإن كتاباته حاشدة بالمناقشات الحافلة عن «الرومانسية» ، وحتى المصطلح فإنه يُستخدم بشكل نادر نسبياً . وفي محاضراته عام ١٧٩٨ عن علم الجمال التي ألقاها في فيينا لم يكن التقابل قد رُسم بوضوح بعد . كل ما هنالك أنه متضمن في المناقشة المستفيضة عن الأجناس الأدبية الحديثة التي تشمل الرواية الرومانسية ، التي بلغت الذروة «الرائعة الكاملة» للفن الرومانسي الأرقى» وهي رواية دون كيشوت ، والدراما «الرومانسية» لشكسبير وكالدرون وجوته ، والشعر «الرومانسي» للقصص الخيالية الإسبانية والقصائد الأسكتلندية^(١٢٩) . والسوناتا تُسمى «الحكمة الساخرة الرومانسية»^(١٣٠) وهو في استعراضه التحليلي لبرجر (١٨٠٠) ، حيث ورد المصطلح عدة مرات باستخدامات اصطلاحية استُخدم مرة بمعنى الاعتذار والتبرير بالأحرى . فالاستخدام المفكك عند برجر للقصّة الخيالية الرومانسية يحظى بالدفاع عنه ، نظراً لأن الأجناس الأدبية في الشعر الرومانسي لم تتطور «على نحو مباشر من القوانين الخالصة للفن» ، بل تطورت بشكل عرضي تحت تأثير الظروف التاريخية التي صاحبت إعادة مولد عالم جديد في العصور الوسطى^(١٣١) . والتقابل الذي أقامه فريدريك شلجل بين تاريخ الأدب اليوناني - والذي هو بشكل ما ضروري ونقي - وبين الأدب الحديث الذي يتحدد بالصدفة التاريخية ، يُستخدم هنا للدفاع عن الشاعر الشعبي ضد الآراء الصارمة في نقد شيلر عن الأجناس الأدبية . غير أن أولى محاضرات برلين

(١٢٩) ١٧٩٨ المحاضرات ص ٢١٧ ، ص ٢٢١ ، ص ٢١٤

(١٣٠) المصدر السابق ، ص ١٥١ .

(١٣١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٨٠

(١٨٠١ - ١٨٠٢) تحتوى على الإعلان الكامل عنه هذا التقابل بامتداح على أنه اكتشاف حديث ووظيفته هى السماح بوجود إدراك متجرد لكلا النقيضين : «على المؤرخ وصاحب النظرية أن يحاولا الحفاظ على نقطة الاختلاف بين القطبين»^(١٣٢) ، فإذا تم هذا بالفعل فإن تضمينات هذا التجرد المعترف به هى الخاصة بالنزعة التاريخية المتطرفة والرأى الذى يذهب إلى أن هناك مثالين للشعر وكلا المثالين صادقان على قدم المساواة، لكنهما متنافران فى علاقتهما . وقرب نهاية دورة المحاضرات جرت صياغة التقابل بين التأكيد الكلاسيكى على نقاء الجنس الأدبى والخليط الرومانسى لكل العناصر الشعرية . إن الشعر الرومانسى يسعى إلى اللامتناهى لا فى العمل الفنى المفرد فحسب ، بل فى السياق الكلى للفن أيضا . فإذا كان أوجست فلهلم يقول إن «الفن الرومانسى هو تقدم لا حدود له» فإنه يردد «الشذرة» الشهيرة التى كتبها أخوه فريدريك^(١٣٣) .

والدورة الثانية للمحاضرات (١٨٠٢ - ١٨٠٣) تضيف إلى التقابل فكرة أن الشعر الكلاسيكى مرن ومعمارى ، بينما الشعر الحديث تصويرى^(١٣٤) . ولا نجد إلا فى الدورة الثالثة من المحاضرات (١٨٠٣ - ١٨٠٤) أنه يحاول إجراء مسح نسقى للأدب الرومانسى . وعلى أى حال فإن الصياغة النظرية هزيلة بشكل يدعو إلى الدهشة ؛ فهى تركز على أن الشعر الرومانسى له مساره الضرورى الخاص من التطور ، وأن المناقشة الراهنة تتعلق أساسا بالدور التاريخى للمسيحية والفروسية والحب العذرى... إلخ ، كتوضيح لظهور الأدب الحديث (أى العصور الوسطى) والتأكيد قائم على التناول التاريخى . وبهذه المناسبة فإن شلجل يدرك أن «الشعر الرومانسى أقرب - دون شك لعقلنا

(١٣٢) برلين ، المجلد الأول ، ص ٢٢ .

(١٣٣) المصدر السابق ، ص ٣٥٦ - ٣٥٧ (١٨٠٢)

(١٣٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦ .

وقلبنا من الشعر الكلاسيكى»^(١٣٥) . ومع هذا فإنه - بصفة عامة - يحاول أن يحافظ على توازن شرعى ، بل إنه يذهب إلى أن التقسيم ليس مطلقا ، وأن عناصر من كل منهما يمكن أن توجد فى ، الآخر وإن كان بشكل مختلف^(١٣٦) .

أما المحاضرات التى ألقاها فى فيينا (١٨٠٩ - ١٨١١) وهى «محاضرات عن الفن الدرامى والشعر» فإنها تحتوى على أكثر مناقشاته تنسيقا وتأثيرا . ففيها نجد أن التاريخ الشامل للدراما قائم على التقابل بين الكلاسيكى والرومانسى . والتقابل يراه على أنه كلى الشمول ، ويؤثر فى الفنون الأخرى بالمثل . ويرجع شلجل إلى روسو الذى يئن أن «الإيقاع واللحن هما المبدأ المتحكم فى الموسيقى القديمة، وأن التناغم هو المبدأ المتحكم فى الموسيقى الحديثة»^(١٣٧) . وهو يقتبس من همسترهويس قوله إن الفنانين المصورين القدماء غلب عليهم طابع النحاتين ، وأن النحاتين المحدثين غلب عليهم طابع الفنانين المصورين . ويخلص شلجل إلى أن روح الفن والشعر القديمين تشكيليان ، وأن الفن الحديث تصويرى . والتقابل بين العمارة القوطية والكلاسيكية ينطبق على الأدب فى حديث شهير استخدمه كولردج أيضا : «إن الباثيون حيث مجّمع الآلهة لا يختلف عن كنيسة وستمنستر أبى أو كنيسة سانت ستيفن فى فيينا اختلافاً كثيراً عن نظم تراجيديا من تأليف سوفوكليس ، وعن دراما من تأليف شكسبير»^(١٣٨) . وهنا يكرر شلجل حديثه عن أصل الأدب الرومانسى وروحه . إن اليونانيين يعيشون فى إطار المتناهى ، ودينهم هو تأليه للأشكال الطبيعية

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٢ .

(١٣٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .

(١٣٧) فيينا ، المجلد الأول ، ص ١٤ .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص ١٦ .

والحياة الدنيوية ، ومن ثمّ ابتدعوا شعر الفرّح . ولكن مع مجيئ المسيحية تغير كل شيء ، فالشعر أصبح شعر اللامتناهى ، وشعر التملك استسلم لشعر الرغبة ، والتناغم استسلم لما هو باطنى . إن الفروسية والحب العذرى والشرف التى تحدت بروح المسيحية شكلت ملامح الأدب الجديد : «فى الفن والشعر اليونانيين هناك وحدة لاشعورية أصيلة فى الشكل والمادة ، وفى الحديث طالما ظلّا صادقين بالنسبة لروحهما الخاصة (أى لم يصبحا كلاسيكيين جديدين) جرى السعى إلى مزيد من نفاذ الاثنين كشيئين متقابلين . لقد أنجز اليونانيون مهمتهم بالكمال ، ولايستطيع المحدثون أن يشبعوا مسعاهم للامتناهى إلا بالمقاربة»^(١٣٩) ، ثم ألحق هذا العرض التحليلى فى بداية المجلد الثالث المخصّص للدراما الرومانسية . والتأكيد كله فى ذلك المجلد على الخليط الرومانسى ، وهو ليس تراجيديا وليس كوميديا بالمعنى الدقيق ، بل هو دراما . والشعر يختلف عما هو كلاسيكى بابتهاجه بمزيج لا ينحلّ من كل شيء متعارض : الطبيعة والفن ، الشعر والنثر ، الشغف والدعابة ، التذكر والحدس ، الروحية والحسية^(١٤٠) «إن الشعر والفن القديمين مزيج إيقاعى ، إعلان متناغم بالتشريع الخالد لعالم منظم جميل يعكس المثل الخالدة للأشياء . أما الشعر الرومانسى فهو من جهة أخرى التعبير عن الاشتياق الكامن للفوضى التى تسعى باستمرار لأشكال من البلاد جديدة ، والتى تكمن خفية فى أقصى رحم الإبداع المنظم . . . (إن الفن اليونانى) أبسط وأوضح وأكثر شبها بالطبيعة فى الكمال المستقل لأعمالها المنفصلة ، (وإن الفن الرومانسى) بالرغم من مظهره التجزئى المتناثر أقرب إلى سر الكون»^(١٤١) ، والدراما اليونانية -

(١٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(١٤٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٤ .

(١٤١) المصدر السابق ، ص ١٤ - ١٥ .

إذن - يمكن مقارنتها بمجموعة من النحت ، على حين أن الدراما الحديثة يمكن مقارنتها برسم كبير .

فإذا نحن حللنا هذه الفقرات فإننا نستطيع بمتهى السهولة أن نتيين العناصر المتباينة المستمدة من شيلر وفريدريك شلجل ، لكن هذه الفروق قد تجمعت معاً وانصهرت فى سياق تاريخى . إن التناقض بين الأضداد : الميكانيكى - العضوى ، التشكىلى - التصويرى ، المتناهى - اللامتناهى ، المغلق أو الكامل - التقدمى واللامحدود ، النقاء فى تميز الأجناس الأدبية - الانغماس فى الأشكال المختلطة ، البسيط - المركب ، أو بالأحرى تلك التقابلات والتعارضات المتصالحة ، يجرى عرضها من الذاكرة ، ويتم إدخالها فى علاقة مع التقابلات التاريخية بين الأسلوب القوطى والأسلوب الكلاسيكى فى الفنون الجميلة مع اختلافات بين الدين الوثنى والدين المسيحى ، وبين الأخلاق الوثنية والأخلاق المسيحية . ولقد حاول شلجل نفسه أن يحتفظ بتوازن لاينفصم على الأقل فى تلك التصريحات النظرية ، وإن إعجابه الأصيل بالقديم واضح من كتاباته ، ولكن فى مجموع ممارسته النقدية يثقل الميزان بشدة لصالح الرومانسية . وبالنسبة لمعاصرى شلجل فى بحثهم عن فن منظم يتفكك ومركب ومسيحى ، فإن مصطلحات «ميكانيكى» و«متناه» و«وثنى» و«بسيط» لابد أنها بدت وكأنها إدانة للكلاسيكى . وعلى أى حال يبدو من الإفراط اتهام شلجل بإلحاق الكلاسيكية كتابع كامل للمثال الرومانسى أو اتهامه - من وجهة نظر مختلفة - بنظرية متطرفة فى اصطناع الشعر وقسمة مثاله إلى مفهومين صادقين على قدم المساواة . إن شلجل لم يفعل أيّاً من هذين الأمرين . فمن الواضح أن تعاطفاته هى إلى حد كبير مع الرومانسية ، وأن تصوره العام للشعر بتركيزه على الاستعارة والرمز يميل إلى ذلك الاتجاه . ومن جهة أخرى لديه مفهوم

للشعر بلغ من عموميته أنه يستطيع أن يجده ممثلاً فى أعمال تنتمى إلى النمط الكلاسيكى . ومن الناحية المبدئية فإنه لم يواجه المسائل التى طرحها اعترافه بالنمطين ، ولم يكن على يقين تام بكيفية التمييز بين مقولة تاريخية ونمط يعاود تكراره دائماً . وهو لم يستطع أن يفصل تماماً الاستخدام الوصفى عن الاستخدام المعيارى ، ومن ثمّ لم يحل على الإطلاق الصعوبات الفعلية التى طرحتها النزعة النسبية التاريخية .

ومع هذا ، وفى هذا النقص الشديد للقرار الحاسم كانت هناك فضيلة نقدية - فهو - على عكس خلفائه فى القرن التاسع عشر - لم يستسلم تماماً للنزعة النسبية الهلامية الخالية من الرأى والخالية من الاتجاه ، ولم يستسلم للاستيعاب السلبي الكلى لكل شىء كُتب ؛ مما أدّى بالضرورة فيما بعد إلى مجرد النزعة الوقائية والتراكم الذى بلا تمييز للمعلومات عن كل شىء فى أى وقت وفى أى مكان . وعند شلجل نجد أن مناهج وفروض الرأى التى تقول إن كل أوجه النشاط الثقافية متماثلة ومتوازية بشدة ، ومنها على سبيل المثال العمارة القديمة والنحت والدين والفلسفة والأدب . . . إلخ تتداخل - قد جرى توقعها ، غير أن المنهج لم يدفعه إلى المبالغات الخيالية فى القرن العشرين ؛ فهى لا تزال تشعّ ولا تشوش كما هو الحال عند اشنبجلر فيلسوف التاريخ المعاصر وكثيرين من الألمان الآخرين من الذين يتصورون التاريخ على أنه نتيجة العصور والأنماط المحددة الحادة، ويتحدثون بعفوية عن الإنسان القوطى أو إنسان فن الزخرفة الغريبة (الباروك) وبذرة هذا المنهج واردة عند شلجل ، لكنها ليست إلا بذرة. فقد ظلّ شلنج ناقدًا يحتفظ بإطار وضعى للمرجعية، وهو الذى - رغم كل الشمولية النظرية والتطبيقية - احتفظ باحتياجات عصره والفن الإبداعي فى عقله والذى عرف كيف يحكم وفق مثال عن الشعر

والأدب. ويمكن أن يعميه هذا عن قيم عديدة ومؤلفين عديدين ، لكن حفظه هذا على الأقل من أن يفقد قبضته على مجموعة من المبادئ والمعايير؛ فبدونها يكفّ الناقد عن أن يكون ناقدًا، ويصبح مجرد إنسان يتمى إلى العالم القديم .

إن المدى المتسع لأقوال شلجل ومدى تواريخه الأدبية وجرأة وحسم عديد من آرائه والتي كانت جديدة أو غير عادية بصفة خاصة في عصرها اقتضت مسحاً موجزاً لآرائه النقدية .

لقد كان الأدب اليوناني بالنسبة لأوجست فلهلم - كما كان بالنسبة لفريدريك - أساس التراث ، وكل تعاطفاته كانت مع الأدب اليوناني في مقابل الأدب اللاتيني . ويكاد كل شاعر يوناني أن يلقي مناقشة له عند شلجل في سياق أو آخر . لقد تناول هوميروس في إطار نظرية الملحمة التي سبق له أن خطط لها في تناوله لعمل جوته «هرمان ودوروثيا»^(١٤٢)، وشلجل يرفض رفضاً شديداً تصور هوميروس على أنه منشئ بدائي ، أي مُغْنٍ فج ، ومع هذا واضح أنه متأثر تأثراً عميقاً بالفرض الذي طرحه فولف لكي يصل إلى قرار واضح بشأن طبيعة الملحمة الهوميروسية . والعرض التحليلي التفصيلي للإلياذة والأوديسة^(١٤٣) يبدو لي - من الناحية النقدية - غير مثمر ومخيلاً للآمال .

والأكثر أصالة والأكثر تأثيراً هو مناقشاته للدراما اليونانية في محاضرات برلين^(١٤٤) وفي البحث الفرنسي «مقارنة بين امرأتين اسمهما فيدرا»^(١٨٠٧)

(١٤٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادي عشر ، ص ١٨٢ .

(١٤٣) برلين ، المجلد الثاني ، ص ١٢٦ وما بعدها .

(١٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٣ وما بعدها .

وسلسلة محاضرات فيينا^(١٤٥) ؛ ففي تلك الأعمال نجد أن التفرقة بين الدراما الكلاسيكية والدراما الحديثة باعتبار الأولى دراما القدر ضد دراما الشخصيات قد صيغت بوضوح وجرى شرح خلفية التراجيديات اليونانية في الدين ، وجرى عرض الظروف الفنية للدراما اليونانية . ومن بين كتاب التراجيديات اليونانية الثلاث يعلى شلجل من شأن سوفوكليس ، وإن كانت له تحفظاته على مسرحية «أوديب» بسبب ما فيها من مكيدة مركبة وعدم احتماليّتها^(١٤٦) ، ومن الناحية المنهجية يستقد يوريبيديس الذى نقد فكرة القدر، وكان مهتما بالشفقة الحافلة بالشك ، والذى أفسدته الخطابة والنزعة الطبيعية^(١٤٧) . وشلجل يشارك أخاه إعجابه الشديد بأريستوفانيس الذى تتمشى سخريته وتحرره الكامل من القيود مع مثاله عن الفن باعتباره لعبا حرا وتفوق الفنان على مواده التى يشتغل عليها^(١٤٨) .

ويرتبط الأدب اللاتينى ارتباطا شديدا بشبه النزعة الكلاسيكية ، كما يلقي الفرنسيون تحبيذا شديدا فى عينى شلجل . لقد انتقد فرجيل نقدا قاسيا وخاصة «الإلياذة» ، والتى تبدو له عملا أكاديميا ، عملا ذاتيا مشيرا للشفقة ، عملا احتياليا مكونا من فقرات رائعة، ولكن روعة الفسفاء مع وجود بطل هو مجرد «أداة للعناية الإلهية»^(١٤٩) و«الجورجيون» تجد قبولا أكبر فى عينيه، وهذا العمل يبدو له أكثر ملاءمة لمواهب فرجيل^(١٥٠) ، ورغم أن لوكريشيوس يلقي ثناء

(١٤٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٧٦ وما بعدها .

(١٤٦) فيينا ، المجلد الأول ، ص ١٧٩ ، برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٥ .

(١٤٧) المصدر السابق ، ص ٢٥١ وما بعدها ، فيينا ، المجلد الأول ، ص ١٩٨ وما بعدها .

(١٤٨) برلين ، المجلد الثانى ص ٢٨٧ ، فيينا ، المجلد الأول ، ص ٢٦٨ وما بعدها .

(١٤٩) برلين ، المجلد الثانى ، ص ١٨٩ .

(١٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٩٩ .

عليه، فإن هذا الثناء يأتي بتحفظ ، فالتقابل بين نسق مادي والشعر لا يبدو بالنسبة لشلجل أنه سينحل ، وهو لا يقرّ بأن لوكريشوس قد أضفى الطابع الشعري على مادته في كلية العمل^(١٥١) . ومن بين شعراء المراثي فإن شلجل يفضل بروبرتيوس الذي يسميه «شاعرا من الطراز الأول»^(١٥٢) ، على حين يبدو أنه يُكنّ كراهية شديدة لأوفيد بسبب طابعه الذي يسميه خسيسا وكتاباتهِ التي تبدو له انفعالية ومتكلفة وباردة^(١٥٣) . ورغم أنه يمتدح هوراس من ناحية شخصيته، إلا أنه يتناوله ببرود باعتباره شاعرا مصطنعا غير أصيل^(١٥٤) . وهو يندد بكل العصر الأوغسطي . وآراء شلجل المضادة للترعة الطبيعية وتمجيده لأريستوفانيس جعلاه باردا إزاء الكوميديا الجديدة ، وبالتالي إزاء بلوتس وترنس^(١٥٥) .

ولدى أوجست فلهلم معرفة ملموسة بالأدب في العصر الوسيط على نحو أكبر مما لدى أخيه . وهناك مناقشات مستفيضة في كتاباته عن الشعر الغنائي في إقليم البروفنسال الفرنسي والمنشدين الألمان والقصائد الغنائية الإسبانية وروايات الفروسية... إلخ . وعلى أي حال فإن معظم هذه المناقشات تاريخية وصفية ، ولا تكاد تكون نقدية بالمعنى الأضيق للكلمة . والعمل الأدبي «نيبلنجلند» هو العمل الألماني الوحيد في العصور الوسطى الذي استحق المدح التحليلي من جانب شلجل في بعض المقالات^(١٥٦) ، وفي محاضرات برلين،

(١٥١) المصدر السابق ، ص ٢٩٥ .

(١٥٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٢ .

(١٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٢ ، ص ٢٨٥ ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص ٢٦٠ ، ٢٠٦ .

(١٥٥) فيينا ، المجلد الأول ، ص ٢٢٦ ومابعدها .

(١٥٦) المتحف الألماني (١٨١٢)

وفى مناسبات أخرى . وهو يمتدح هذا العمل باعتباره «عملا ذا طابع هائل
لابفضل الطاقة الحسية الفائقة فحسب، بل أيضا بسبب سمو المشاعر الرائع ،
وهو ينتهى مثل (الإلياذة) ولكن على نطاق أكثر اتساعا مع وجود انطباع شامل
شمولا كليا بالدمار العام»^(١٥٧) .

ودانتى هو واحد من أوائل من أحبههم شلجل، وظل هكذا بالنسبة إليه
كمترجم وكناقد . والتشخيص المبكر (١٧٩١) يكاد يكون وصفاً تاريخياً :
محاولة لشرح العصر والنظرة الكلية والتساؤل العام عن الكتابة . والتفضيل
البادى «لفردوس» وهو الجزء الثالث من «الكوميديا الإلهية» لدانتى، الذى
يعتبره أهم جزء فيها، يبدو فى ذلك الوقت شيئاً هاماً بارزاً . وإعجابه «بالسيرة
الجديدة» كان شيئاً نادراً - آنذاك - على الأقل فى ألمانيا^(١٥٨) . والأكثر أهمية
من الناحية النقدية هو المناقشة اللاحقة فى دورة المحاضرات ١٨٠٣ - ١٨٠٤ من
محاضرات برلين التى تندّد تنديداً شديداً بالرأى القائل إن «الكوميديا الإلهية»
هى مجرد سلسلة من الفقرات الجميلة ، ويحاول أن يفسّر نظمها الشامل فى
إطار الرمزية العددية ، أى التثليث وما إلى ذلك . ويرى شلجل فى دانتى
التوفيق الناجح بين الفلسفة والشعر ، وهو يضاهيه بكالدرون، والذى تبدو له
«دعاوى» مجرد «عروض مسيحية للكون قائمة على الكناية»، ويرى أنها تأتى
فى نهاية الشعر الرومانسى، بينما يقف دانتى فى بدايتها^(١٥٩) . وشعر بترارك،
وبصفة خاصة شكل وتكنيك السوناتا والقصائد الغنائية، قد أثارت اهتمام شلجل
ودراستها دراسة متأنية، والتى كانت فى معظمها دراسة فنية^(١٦٠) . ورغم أن

(١٥٧) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٢ .

(١٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث، ص ٢٠٧ ، ص ٢٢٧ .

(١٥٩) برلين ، المجلد الثالث ، ص ١٩١ وما بعدها .

(١٦٠) المصدر السابق ، ص ٢٠٢ وما بعدها .

شلجل ترجم لبوكاشيو فإنه لا يوجد تعليق مستفيض عنه فيما عدا فى سياق عام عن مناقشة متعلقة بالرواية الرومانسية^(١٦١) .

لقد كان عصر النهضة يشغل حيزا فى تفكير شلجل أكثر من العصور الوسطى التى لاتزال بلا استكشاف إلى حد كبير ، وهذا أمر مفهوم . غير أن شلجل يحبطنا إذا سألنا بحثا مستفيضا عن الإيطاليين . لقد اعتقد أن أريوستو مُبالغ ، ولايقارن بهوميروس ، وتنقصه المشاعر . وشلجل - على عكس شيلر الذى صنف أريوستو مع شعراء الوجدان - يرى أنه واقعى حسي^(١٦٢) . والتعليقات عن تاسو حقيقية ومتباعدة . ويبدو أن شلجل لا يكاد يعرف أدب عصر النهضة الفرنسى . والأدب الإسباني فى عصره الذهبى خارج سرفانتس يبدو أنه بعيد عن أنظاره . وبطبيعة الحال كان سرفانتس واحدا من المفضلين العظام فى نظره ، بل لقد وضع خطة لترجمة أعماله بالكامل ، ورعى ترجمة تلك الرواية «دون كيشوت» . ولم يبق من ترجماته سوى جزء من مسرحية «الآلهة» ، وهو يعجب بها بشكل كبير^(١٦٣) . وعلى أى حال فالأكثر أهمية من الناحية النقدية هو بحثه لرواية دون كيشوت عام ١٧٩٩ ، وهو بحث يعطى لأول مرة - كما اعتقد - دفاعا مستفيضا عن كل الأقصوصات المقحمة ، «التقابل العظيم» الكلى بين الجماهير الساخرة والرومانسية ، والتى هى دائما ساحرة أومتناغمة بشكل يندّ عن التعبير . ولكن أحيانا - كما فى لقاء المجنون كارينو مع المجنون دون كيشوت - يتقل إلى الجليل^(١٦٤) . ولا بد أن شلجل كان أيضا واحدا من أوائل النقاد الذين اعتقدوا أن الجزء الثانى يضاهى ويمثل الجزء الأول .

(١٦١) المصدر السابق ، ص٢٣٨ وما بعدها .

(١٦٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى عشر ، ص٢٧٥ عن برلين ، المجلد الثالث ، ص٢٥١ - ٢٥٢ .

(١٦٣) فيينا ، المجلد الثالث ، ص٢٤٤

(١٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص٤٠٩

وبطبيعة الحال شغل شكسير محور الاهتمام النقدي من جانب شلجل .
وشكسير هو المؤلف الذي كرّس له مزيداً من الجهد والوقت عن أى مؤلف آخر .
ولقد ترجم سبع عشرة مسرحية ، وقد كتب باستفاضة عن شكسير من التعليق
المبكر على فالستاف عام ١٧٩١^(١٦٥) (والذي رفض فيه رأى مورجان من أنه ليس
جبانا) إلى المسح النقي الكامل لكل المسرحيات فى محاضرات فيينا . والدافع
الرئيسى فى بحث شلجل حتى منذ البداية هو فنية شكسير الواعية ، والتعارض
مع النظرة إلى شكسير على أنه مجرد قوة للطبيعة ، والثناء على أعمال شكسير
باعتبارها معجزات للتناغم والتأليف والتركيب . وأول تعليق مستفيض على
«هاملت» - بمناسبة مناقشة رواية «فلهلم ميستر» لجوته (١٧٩٦) - كان متأثراً بآراء
هردر فى الإلحاح على غموض هاملت كشخصية وهو يشارك الناس فى الحياة
الواقعية والطبيعة التى لا يُسَبَّرُ غورها : «إن شكسير عرف بالنسبة لهاملت أكثر مما
كان يعيه»^(١٦٦) . زيادة على ذلك ، فإن المديح الذى كاله للظهور المثير
لفورتينبراس فى ساحة المعركة وهو مديح للسونيئات والإيقاع للتغيرات الصحيحة
المميزة عند شكسير من الشعر إلى النثر تظهر ألفة الناقد بموضوعه وشجاعته فى
أن ينحرف عن الدرب المطروق . غير أن رأى شلجل فى شكسير تطور أولاً فى
البحث الشهير عن مسرحية «روميو وجوليت» (١٧٩٧) ، والذى يدور كله حول
فكرة واحدة وهى أن شكسير «لديه مفاهيم مرهفة وروحانية عن الفن الدرامى
أكثر مما يميل الإنسان عادة أن يعزوها إليه»^(١٦٧) . هناك وحدة داخلية فى التمثيلية ؛

(١٦٥) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٥٤

(١٦٦) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣١

(١٦٧) المصدر السابق ، ص ٧١

إنها «معجزة متناغمة» ، «تناقضان عظيمان»^(١٦٨) ، وفي الوقت نفسه ففيها «حلاوة وألم ، رقة خاصة ومتألقة واتقادا ، مليئة بالنعومة الرائعة والقوة الشاملة التراجيدية»^(١٦٩) ، ويجرى الدفاع عن كل تفصيلا على أنها تساهم في هذا التأثير النهائي. إن روميو الذى يظهر فى حبه لروزاليند مبرر ؛ لأننا لانستطيع أن نرى روميو فى حالة عقلية مختلفة . «إن أول ظهور له يتعزز برؤيته يسير على تربة الخيال المقدسة منفصلا عن بيئة الواقع البارد»^(١٧٠) . ورؤيتنا لأول هواه يتم التغلب عليها فى لحظة واحدة بسيادة الانفعال الجديد وهو يهيمن . إن الغضب المستبد من جانب والد جوليت والوضاعة فى السلوك لكلا الوالدين يبدو أنهما مما يمكن الاعتراض عليه ، ومع هذا فهما ينقدان جوليت من الصراع بين الحب والشفقة البنيوية ، ويساهم عدم إخلاص الممرضة وخبثها أيضا فى عزلة جوليت ، ومن ثم تمهد لنا استعدادها لاتخاذ مكانة فريار . والمراوغات والتلاعب اللفظي المضاد يجرى الدفاع عنها بالمثل على أنها تمثل «التقابل العظيم» ، التضاد بين الحب والكراهية ، الرضا والانتحار . وتقال كلمة حلوة حتى بالنسبة لقتل بارس والحديث الأخير لفريار .

وهكذا نجد أن شكسبير هو فنان ذو فكر عميق قد يصل إلى «عكس قناعاتنا ، ولكن ليس ضد قناعات عصره وشعبه»^(١٧١) . إن شكسبير أصدق من أى شاعر حديث ؛ بمعنى أنه طور عن عمد حتى أصغر تفصيلا فى عمله وفق روح الكل . «إنه نقى على نحو أفضل من أى مؤلف آخر ، ومن خلال

(١٦٨) المصدر السابق ، ص ٨٧

(١٦٩) المصدر السابق ، ص ٩٧

(١٧٠) المصدر السابق ، ص ٧٧

(١٧١) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٨١

هذه الأضداد التي تقيم تقابلا بين الأفراد والحشود وحتى العوالم في جماعات مصورة ، أومن خلال التقابل الموسيقى للمعيار العظيم نفسه بالتكرارات الضخمة والقرارات ، وحتى من خلال المحاكاة التهكمية للحرف في الكلمة والسخرية في روح الدراما الرومانسية^(١٧٢) ، باختصار إن شكسبير هو «هوة التعمد والوعي الذاتى والتأمل»^(١٧٣) .

وهذا التصور يسود أيضا الفصل الوارد في محاضرات فيينا وهو أعظم أقوال شلجل نسقية عن شكسبير . والكثير مما ذكره هناك لا يزال حقا وصدقا، وكثير منه كان جديدا في زمنه . وهناك أجزاء أخرى تنغمس في الولع الرومانسى بشكسبير ، والذي لم يكن شلجل استثناء منه أو الشطط في تحديث شكسبير وإضفاء الطابع السيכולوجى عليه . ولانحتاج إلى أن نعدد دفاع شلجل عن إهمال شكسبير للوحدات؛ فهو الآن من الأمور الشائعة . إننا يجب أن نتوقع من شلجل أن يقول الشيء الكثير عن سخرية شكسبير في رسم الشخصيات . إنه يقرر بوضوح أنه «سيكون قد أسىء إسداء النصيحة لنا إذا أخذنا تصريحات شكسبير من رأى الشخص في أنفسها والآخرين حرفيا»^(١٧٤) . إن رأى القائل إن الإنسان لا يستطيع أن يضيف أو أن يمحو أو يأمر بأى شيء مغاير في شكسبير^(١٧٥) سوف يظهر لنا أمرا مبالغا فيه ، زيادة على ذلك فإن التركيز على «نقطة محورية»^(١٧٦) أو على «فكرة رئيسية» في كل تمثيلياته^(١٧٧)

(١٧٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٢٩

(١٧٣) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٦

(١٧٤) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٧٠

(١٧٥) المصدر السابق ، ص ٥٤

(١٧٦) المصدر السابق ، ص ٩٠

(١٧٧) المصدر السابق ، ص ٥٢

فى تعارض مع نقد الفقرات والتفاصيل ، كما فعل هذا دكتور جونسون وغيره (من المعلقين) أمر حق ومفيد ، وإن كان سرعان ما أفضى إلى سوء استخدام «الفكرة المحورية» من جانب الهيكلين والمبالغات فى وجهة نظر «العضونة» . لقد أظهر شلجل تخيله التاريخى دفاعا عن المفارقات الزمنية عند شكسبير (ونفترض الدفاع عن كل المفارقات الزمنية) كدليل على صحة مجتمع وثقته بنفسه ، وهو مجتمع آمن بأن الأشياء هى دائما على نحو ما كانت آنذاك ، وستظل هكذا للأبد^(١٧٨) .

إن التمثيلات الفردية فى مجملها رائعة فى رسم الشخصيات ، وكثير من الثناء التفصيلى يبدو أنه مشروع ويمكن أن يكون جديدا : على سبيل المثال التركيز على تمثيلية «نقرة بنقرة»^(١٧٩) ، والدفاع عن العقدة الثانوية فى «الملك لير»^(١٨٠) ، والملاحظات السيكلوجية على التوزيع الثلاثى ؛ وبالتالي التهوين من خطيئة إثم ماكبث^(١٨١) ، والغموض فى تشخيص كليوباترا^(١٨٢) ، والتماثل فى الخداع فى «جعجعة ولاطحن»^(١٨٣) ، وتحويل انتباهنا إلى وسيلة إياجو بدل التنبيه لغاياته^(١٨٤) . وقد تدهش الإنسان معالجته لمسرحية «هاملت»^(١٨٥) إذا ظن

(١٧٨) المصدر السابق ، ص٤٦

(١٧٩) المصدر السابق ، ص١١١

(١٨٠) المصدر السابق ، ص١٦٥

(١٨١) المصدر السابق ، ص١٥٦

(١٨٢) المصدر السابق ، ص١٧٤ - ١٧٥

(١٨٣) المصدر السابق ، ص١٠٨

(١٨٤) المصدر السابق ، ص١٤٢

(١٨٥) المصدر السابق ، ص١٤٩

أن شلجل هو العارض والشارح للنقد الرومانسى ، فقد جرى تناول هاملت كشخصية بقسوة ملحوظة . إن له «ميلا طبيعيا إلى أن يسلك بطرق ملتوية» ، وهو مُراءٍ تجاه نفسه ، ولديه فرح مريض بالنسبة لتحطيم أعدائه، وهو لم يكن لديه إيمان شديد سواء بالنسبة لنفسه أو بالنسبة لأى شىء آخر . ولكن شلجل فى إجماله يصادق على رأى جوته فى ضعف شخصية هاملت، ويتفق معه فى التركيز على التأثير الحافل بالشلل على عمل فكره وعقله: «إن المظهر المتجلى لاتخاذ القرار إنما يضعفه المظهر الشاحب لفكره» . لقد كان نقده هو هاملت الضعيف الذى وصفه جوته، ولكن مع إضافة ملامح للقسوة والالتواء : إنه هاملت عقلانى بدون سحر خلقى .

ومهما تكن محدودية هذه الدراسة الرومانسية للشخصية فإن تميز الصفات عن شكسبير هى مما لا يمكن إنكارها . إن هذا التميز لم يفسد بشكل مجانى اعتبارى إلا عندما دافع شلجل فى ملحق إضافى^(١٨٦) عن أن يعزو لشكسبير كل انتحال والانغماس فى المدح المبالغ فيه وغير النقدى لتمثيلات مثل «توماس لورد كرومويل» ، «قلعة سير جون القديمة» و«تراجيديا يوركشير» ؛ فهى تنتمى - فى رأى شلجل - إلى أكثر أعمال شكسبير نضجا وروعة^(١٨٧) . وعلى أى حال مما يبدو أنه ذو دلالة أن شلجل لم يقل أى شىء بعينه ملموس عن أى شخص أو منظر فى مثل هذه التمثيلات التى يفترض فيها أنها رائعة .

وشلجل - فى إجماله - مشبط للأمل عندما يتجاوز الكيان الرئيسى لأعمال شكسبير العظيمة ، والتى يعرفها بشكل حميمى . ومناقشته للسابقين

(١٨٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ ومابعدها .

(١٨٧) المصدر السابق ، ص ٢٣٨ .

على شكسير ترقى إلى القول بأن شكسير لا يكاد يدين لهم بأى شىء^(١٨٨) ، وهو رأى لا يمكن أن يُفسَّر كَتَقَبَّلَ أعمى لالونى . غير أن شلجل قد قرأ «بالفعل» تمثيلية مارلو «إدوارد الثانى» ولم ترق له ، وهو لم يستطع أن يفهم لماذا تحدث بن جونسون عن «حظه العظيم»^(١٨٩) . وتناول شلجل لمعاصرى شكسير وخلفائه مشبط للأمل أيضا . وهو يثنى على «امرأة قتلها الشفقة» من تأليف هايوود^(١٩٠) ، لكنه بارد بالنسبة لبن جونسون . وهو يضع بومونت وفتشر وكذلك ماسنجر فى مرتبة دنيا . وخلفاء شكسير يبدون فى إجمالهم - فى نظره - «أصحاب زخرفة»^(١٩١) ، أو - كما يمكننا أن نقول - إن لديهم فن الزخرفة الجوفاء الغربية (الباروك)، وأحيانا يبدو شلجل أنه لا يتعاطف بالمرّة مع مثل هذا الفن «المتفسّخ» .

وإذا تحدّثنا بصفة عامة فإنّ القرن السابع عشر - كما جاء فى كتابات شلجل - قد تمخّض عن شىء سيئ إذا ما قورن بالقرن السادس عشر ، فهو بالنسبة إليه قرن التحول من الشعر الرومانسى إلى الشعر المصطنع ، والكلاسيكية الجديدة الفرنسية هى بالنسبة له نمط الفن الذى شعر بأنه يكن له أكبر تعارض . وبشكل مفصل يميل شلجل ميلا شديدا إلى كورنى فى أوائله ، كما يتمثل فى مسرحية «السيد» فهى دراما لاتزال قريبة من الدراما الإسبانية . وقد أعرب عن أسفه أن المسرح الفرنسى لم يسمح له أن يصبح مسرحا قوميا ورومانسيا حقا^(١٩٢) . زيادة على ذلك نجد فى محاضرات يينا أن نغمة

(١٨٨) المصدر السابق ، ص ٢٤٣ .

(١٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٦٩ .

(١٩٠) المصدر السابق ، ص ٢٧١ .

(١٩١) المصدر السابق ، ص ٢٠٧ .

(١٩٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٣٨ .

التعليقات على راسين معتدلة وذات طابع دفاعي إذا ما تقبلنا الفرضية التي تذهب إلى أن لدى الفرنسيين «مفهوما مجرداً للتراجيديا» ووقارا وعظمة تراجيديين مرغوبين ومواقف تراجيدية وعواطف وأشجان مجردة وخالصة تماما، ومن ثم يحدث إخفاق في الحياة والخصوصية^(١٩٣) .

غير أن دراسته القديمة «مقارنة بين امرأتين تُسميان فيدرا» (١٨٠٧) يجب استبعادها على أساس أنها دراسة ثانوية ، ففيها استنكر تمثيلية راسين بالمقارنة مع تمثيلية «هيبوليتوس» ليوريبيديس ، وتمّ هذا عمدا بالإرادة (ولا يملك الإنسان إلا أن يعتقد أن في هذا سوء تعمد) ، وهو بهذا إنما يتجاهل نظرياته التاريخية ويُخفي عن الجمهور الفرنسي رأيه الذي يحط من شأن يوريبيديس . وفي الدراسة يبدو يوريبيديس كشاعر فطري وكلاسيكي وإن كان شلجل فهم فهما حسنا للغاية أن يوريبيديس يمثل مرحلة متأخرة من تفسّخ الدراما الكلاسيكية^(١٩٤) ، وفي «المحاضرات الدرامية» يستثنى «أتالي» ، ويختصها بالمديح^(١٩٥) ، غير أن «فيدرا» لاتزال تعد الأدنى في تمثيلات راسين^(١٩٦) .

ولقد تسببت مناقشته لموليير في استثارة هجوم عليه ، وجرى هذا بحق ؛ لأن شلجل يستخدم الاستجابة للتقليد الاجتماعي في الانتقاص من خلفية موليير ومكانته ، وهو يتقبل ويطور الاتهامات بالانتحال وعدم الأصالة ، ويشك في نزعة موليير الأخلاقية إلاّ معة^(١٩٧) والاستسلام الشديد ، وهو يناقش

(١٩٣) المصدر السابق ، ص ١٥٩ .

(١٩٤) انظر . فيلاربت شاسل «دراسات في القديم» (باريس ، ١٨٤٧) ص ٢٤٥ - ٢٥٢ ورفض شاسل الحسن لمقارنة شلجل يتخلله تجاهل رأى شلجل الحقيقي في يوريبيديس ، والذي هو قريب للغاية بالفعل من شاسل .

(١٩٥) المصدر السابق ، ص ٢٠٠ .

(١٩٦) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

(١٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٠ .

التمثيلات بروح مولعة بالانتقاد الشديد ، ويذهب إلى حد نقد الاستفاضة الغريبة منكرا عليها طابع العمومية^(١٩٨) ، وهو يقلل من استبصاراتها السيكولوجية ، ويضخم استحالياتها . ومع ذلك فإنّ على الإنسان أن يقدر أن شلجل - من وجهة نظره التي تندّد بالحاح بالواقعية والدراما العائلية - لم يكن مجرد ناقد ماكر عندما يقول إن مولير كان في أفضل حالاته في مسرحياته الهزلية العريضة والفجة ، وأن حدثه في التراجيديا في تمثيلات مثل «عدو البشر» هو انتهاك لنقاء الأسلوب الكوميدي . وهجومه على مولير يصبح خطرا عندما يعتقد الإنسان أن شلجل يمكن أن يمدح مسرحية هزلية مفرطة في الخيال مثل مسرحية «ملك أرض النعيم» من تأليف لاجراند^(١٩٩) ، ويبدى اهتماما بأوبرات كينو^(٢٠٠) . وما لاشك فيه أن النزعة القومية في حالة مولير بالغت في كراهية شلجل للواقعية والنزعة التعليمية والحس المشترك السهل .

ووجد القرن السابع عشر في إنجلترا أيضا تحبيذا واهنا عند شلجل . وواضح أنه لم يعرف الشعراء الميتافيزيقيين . لقد كره ملتون وهو يستبعد القصائد المبكرة وينتقد «الفردوس المفقود» نقدا قاسيا . إن من المشروعات المستحيلة بالنسبة للفرد أن يخترع أسطورة^(٢٠١) والقصيدة تشكّل قصورا في نزعتها الصوفية الدينية ووجهة النظر الرمزية للطبيعة . وسقوط لوسيفر قد أصبح حادثا خارجيا وعارضا ، وسرعان ما يمثل سقوط الإنسان على أنه عقلانية خالصة ، ويتزع منه السر بإضفاء الطابع الأخلاقي على التفاصيل^(٢٠٢) .

(١٩٨) المصدر السابق ، ص ٢٥٦ .

(١٩٩) المصدر السابق ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ .

(٢٠٠) المصدر السابق ، ص ٢٧٥ .

(٢٠١) برلين ، ص ٢٠٦ .

(٢٠٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ .

ويمتدح شلجل - بشكل متناقض ظاهريا وبقصد - الكناية المتعلقة بالخطيئة والموت والتي أثارت معظم الاعتراضات ، وهذه الطريقة التي يجب أن يتناول بها الموضوع طوال النقد كُسرت من ناحية الدراما والكناية^(٢٠٣) . ويمكن للإنسان أن يفهم لماذا نفر شلجل من «هوديراس»^(٢٠٤) ، واعتقد أن المؤلفات الدرامية لدريدن سيئة بشكل كبير . ولكن يمكن أن نعذره أنه لم يدرك مزايا دريدن من حيث هو ناقد ، وأنه يتحدث عن ثرثرته المشوشة عن الدراما والوحدات الثلاث والفرنسيين والإنجليز . . . إلخ^(٢٠٥)

ونوع الفن الوحيد في القرن السابع عشر الذي يعجب به شلجل هو دراما كالدرون . أما لوب دي بيجا، الذي يبدو أنه لم يعرف عنه إلا القليل، فإنه يتناوله ببرود ، ولكن كالدرون الذي كان اكتشاف شلجل (بإيعاز من تيك) يجرى الثناء عليه ثناء مبالغاً، ولكن في أطر عامة جداً، حتى إنه يمكن الشك في أن شلجل نفسه قد ترجم خمس تمثيلات كاملة وشذرات من تمثيلات عديدة أخرى . ومردّ الثناء هو الاستثارة البلاغية لوجهة نظر كالدرون عن العالم : إن الدين هو حبه الحقيقي ، إنه قلب كل القلوب . وهو يكتب في أعماله ترنيمة عن الابتهاج إزاء عجائب الكون^(٢٠٦) . إنه نهاية وذروة الشعر الرومانسي وفن غريب بما فيه الكفاية، وهو اليوم يبدو فن الزخرفة الغريبة (الباروك) ، ويقابله الذوق المعتمد على السلوك والقائم على العادات ، والذي انتشر في جميع أنحاء أوروبا^(٢٠٧) .

(٢٠٣) المصدر السابق ، ص ٢٠٩ .

(٢٠٤) هجائية من تأليف بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) وقد نشرت أجزاؤها الثلاثة في سنوات ١٦٦٢ ، ١٦٦٤ ، ١٦٧٨ .
(المترجم)

(٢٠٥) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٣١٤ .

(٢٠٦) المصدر السابق ، ص ٢٧٣ .

(٢٠٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٤ .

ولا حاجة إلى القول بأن القرن الثامن عشر لم يجد إلا تحبيذا واهنا في عيني شلجل . وبعد كل ذلك فإن أهدافه الإشكالية الرئيسية هي التنوير والكلاسيكية الجديدة . ولم تزل مسرحية «هنرياد» الفولتير إلا تسامحا بسيطا^(٢٠٨) ، ويجرى الحكم على تراجيدياته باستهجان (وإن كان يثنى على «الزير»^(٢٠٩) ، وهو يستهجن ديدرو ولا يعده ناقدا على الإطلاق بسبب نزعتة الطبيعية^(٢١٠) . وهو يندد بـألكسندر بوب بشكل دائم : وهو يسمى قصيدة «هلويز إلى أبيلار» قصيدة «فاترة»^(٢١١) ويرى أن «مقال عن الإنسان» مشوش^(٢١٢) ، وقصيدة «دنسياد»^(٢١٣) هي قصيدة بدون طعم أو بدون فطنة^(٢١٤) ، وترجمة هوميروس «ذروة الضلال»^(٢١٥) ، وتعليقات جونسون على شكسبير كثيرا ما يفرزها بسبب «عدم حساسيتها» ، فهي ذات جلد سميك^(٢١٦) . كما يسخر من كتاب بيرك «تأملات في الجليل والجميل» بسبب شروحاته الفسيولوجية عن أصول المشاعر التي يتناولها^(٢١٧) . والإشارة إلى المؤلفين الإنجليز الآخرين في القرن الثامن عشر تظهرهم باردين للغاية أيضا . ولا يندهش الإنسان إلا قليلا من أن شلجل

(٢٠٨) برلين ، المجلد الثاني ، ص ٢١٣ وما بعدها

(٢٠٩) فيينا ، المجلد الثاني ، ص ٢١٨

(٢١٠) المصدر السابق ، ص ٢٨٤

(٢١١) برلين ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٦

(٢١٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٩ - ٣١١

(٢١٣) هجائية كتبها ألكسندر بوب ، ونشرت مجهولة المؤلف عام ١٧٢٨ وعُرف مؤلفها عام ١٧٣٥ (الترجم)

(٢١٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٩

(٢١٥) المصدر السابق ، ص ١٢١

(٢١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ٨٦

(٢١٧) برلين ، المجلد الأول ، ص ٥٨ - ٦٤

أجهد نفسه (من المؤكد أساسا لدواعٍ مالية) ليترجم فى شبابه مختارات كبيرة إلى حد ما من هوراسوالبول^(٢١٨) . وقد استعرض بجدية كُتُبًا من أمثال «الناسك» للويس^(٢١٩) . وكذلك الكثير من الروايات الثانوية . ومن بين الإيطاليين نجد جوزى وقصصه عن الجنيات ، فهى تروق لذوق شلجل من أجل صديقه تيكَ ، ومن أجل السخرية^(٢٢٠) .

وبفهم شديد كرّس شلجل معظم انتباهه للأدب الألمانى فى القرن الثامن عشر . وقد حكم على الشخصيات المبكرة فى القرن بقسوة وبصفة عامة استبعدهم : جوتشات و كلوبشتك ، وكذلك لسنج رغم أنه مدحه أحيانا^(٢٢١) ، إلا أنه تجاوزه بالصمت بشكل يدعو للدهشة فى عدة مناسبات ، ويبدو أن أوجست فلهلم لم يشارك أخاه إطلاقا فى حماسه . وكان فيلاند هو الهدف الخاص لنقد شلجل ، وبعضه كان متحاملا بشكل فج ، مثال على ذلك ما جاء فى كتاب «الأثينى»^(٢٢٢) والذى تضمّن إعلانا يطالب الدائنين أن يتقدموا بمطالبهم بالنسبة لأعمال فيلاند . والنقد الآخر الأكثر تقدما - كما فى محاضرات برلين^(٢٢٣) - يحتوى الكثير من الحق . والترعة الزخرفية الغربية (الباروك) ذات الطابع الأبيقورى عند فيلاند بعيدة كل البعد عن تعاطفات

(٢١٨) ١٨٠٠ ، انظر : الأعمال الكاملة ، المجلد ٨ ، ص ٥٨ (المؤلف) وهوراس والبول (١٧١٧ - ١٧٩٧) : أديب

إنجليزى له «قلعة أوترانتو» (١٧٦٤) (المترجم)

(٢١٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ، ص ٢٦٩ (المؤلف) ماتيو جيوفرى لويس (١٧٧٥ - ١٨١٨) : روائى إنجليزى

كتب رواية «الناسك» عام ١٧٩٦ (المترجم)

(٢٢٠) فيينا ، المجلد الثانى ، ص ٥٨

(٢٢١) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٨٨ وما بعدها .

(٢٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٨٩

(٢٢٣) برلين ، المجلد الثالث ، ص ٨٠ وما بعدها .

شلجل الخاصة . ويدين شلجل بالكثير لهردر ، وهو يعامله أيضا بمتهى الاحترام . وكتابه «أفكار نحو فلسفة لتاريخ البشرية» يقال إنه لا يحتوى على أى أفكار ، ولا أى فلسفة ، ولا أى تاريخ^(٢٢٤) ، وهو فى تمايز عن أخيه كان أيضا باردا بالنسبة لجان بول الذى يُعد ألمعية مريضة وفاسدة^(٢٢٥) .

والاستعراض التحليلى الشهير عن برجر^(٢٢٦) - ومُفترض فيه أن يكون دفاعا ضد تحامل شيلر الشديد - هو فى الحقيقة تقييم نزيه للغاية ، وهو - رغم النتيجة التى جاءت فى صالحه ، ورغم النغمة الدافئة التى تنم عن دفاع شخصى - يؤكد على انحطاط برجر من القصائد الإنجليزية والأسكتلندية و«طبيعته الفجة» وفشله فى التغلب على أشكال النقل والأسف لحياته فى شعره .

وعلاقات شلجل العقلية بجوته وشيلر هى أهم العلاقات وأكثرها إثمارا من الناحية النقدية . وبطبيعة الحال كانت العلاقات - من جانب تتلون بعلاقاته الشخصية وبنزاع أخيه مع شيلر وآراء زوجته كارولين التى كانت تكره شيلر ولدواع عديدة بالنسبة «للسياسة» الأدبية . ولا موضع هنا لنقدم لها مناقشة تاريخية كاملة^(٢٢٧) . ويمكن أن نكتفى بالقول إن شلجل أبدى كراهية شديدة لشيلر بسبب استعراضه التحليلى ، لبرجر ، وقد حاول - قدر استطاعته فيما بعد - أن يكبح هذه الكراهية ، وأبدى إعجابه بقصائد وكتابات شيلر الفلسفية . ولكن بعد نزاع شيلر مع أخيه فريدريك ؛ مما كلف أوجست فلهلم وضعه فى

(٢٢٤) مقتبس فى كتاب ر. هايم «المدرسة الرومانسية» (١٨٧٠) ص ٨٤٨ من مخطوطات محاضرات عن «الموسوعة» (١٨٠٢)

(٢٢٥) برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢١

(٢٢٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٦٤ وما بعدها .

(٢٢٧) جوزيف كورتر : «الرومانسى والكلاسيكى» وهو تاريخ مطول عن العلاقة بينهما .

مجلة «هورن» انغمس في محاكاة تهكمية مريرة وتحاملات ضد شيلر سرا، بينما يتخذ سياسة متماسكة من الصمت نحوه علنا . وأحيانا ما كان يتقص التفرقة بين الشعر الفطرى وشعر الوجدان، وكان يشير إلى أن هذه التفرقة تختلف عن التفرقة بين الكلاسيكية والرومانسية^(٢٢٨) . وكان يحدث أحيانا أن يشير منتقدا إلى استعراضات شيلر لبرجر وماتيسون^(٢٢٩) . ولكن لم يوجد نقد حقيقى لمسرحيات شيلر إلا مع «المحاضرات الدرامية»؛ ففيها لم يكن من الممكن تجاهله والخوف مما قيل عنه . وساعتها كان شيلر قد مات وكان أكثر شهرة . وشلجل - وله مظهر المتجهم نوعا ما - قام بعملية مسح للمسرحيات، وامتدح «مارى ستيوارت» وخاصة «وليم تل» . ومن المؤكد أنه على حق فى التنديد بانتهاك التاريخ فى «عذراء الأورليانز» والتعبير عن عدم الرضا إزاء ما هو أسطورى وما هو تاريخى ، ما هو مثالى وما هو طبيعى ، ما هو متعلق بالبيئة وما هو متعلق بالموضوع فى «عروس مسنّيا»^(٢٣٠) . فإذا آمنا بالتقرير الوارد عند طالب إنجليزى فإن شلجل فى محاضراته المتأخرة فى بون عن الأدب الألمانى اشتط ؛ حتى اعتبر شيلر «مضطربا للغاية فى أفكاره فيما يتعلق بنظرية الدراما» ، وأنه يتحدث عن القصائد «كما لو كانت من ضمن أسوأ ما نمتلكه»^(٢٣١) .

ولا يوجد شىء غير سار يمكن أن نطرحه بالنسبة لعلاقة شلجل بجوته ، أما إعجابه بجوته فكان إعجابا أصيلا ، وإن كان قد فتر قرب النهاية . وأقدم الاستعراضات التحليلية تبدو باردة من وجهة نظر متأخرة : والشذرات عن

(٢٢٨) أى محاضرات برلين ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٥ - ٢٧٦ ، الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٧٥ .

(٢٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ٦٧ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٦٧ .

(٢٣٠) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٧ - ٤١٥ .

(٢٣١) انظر : ا . و . شلجل : «محاضرات عن الأدب الألمانى» بإشراف ه . ج . فيدر (أكسفورد ، ١٩٤٦) ص

٤٢ - ٤٤ والطالب هو جورج توينى فى ١٨٢٢

«تاسو» و«فاوست» فى عام ١٧٩٠ مليئة بالثناء، ولكنها لاتقدر عظمة هذه الأعمال^(٢٣٢) ، وعلى أى حال فإن شلجل يكون فى أحسن أحواله النقدية فى ثنائه على «مراثى رومانية»^(٢٣٣) و«هرمان ودوروثيا»^(٢٣٤) . وتتميز المراثى بأنها عريقة وأصيلة معا ، ويجرى تبرير «هرمان ودوروثيا» فى إطار نظرية عن الملحمة الهوميروسية ملائمة لجوته ، ويجرى الثناء عليها باعتبارها «عملا فنيا كاملا بالأسلوب الفخم»^(٢٣٥) ، ويتجه حماس شلجل إلى جوته الكلاسيكى ، جوته فى الثمانينات والتسعينات لا إلى جوته فى أوائله أو أواخره . وعندما تحدث عنه باستفاضة مرة أخرى فى «محاضرات الدرامية» كان حماسة قد فتر، لقد هاجم كلاسيكية جوته فى الفنون الجميلة ؛ لأنه هو وأخاه قد أصبحا مرتدين إلى العصور الوسطى والألمانية القديمة والأسلوب القوطى فى فن التصوير^(٢٣٦) . وهو الآن فى تاريخه للدراما يقترح - بدون عدالة - أن جوته لديه «شئ درامى هائل ، لكن يصعب أن تكون له ألمعية مسرحية كبيرة»^(٢٣٧) . وهو يثنى على مسرحيته «جوتز» و«فاوست» ؛ إلا أن «إيفيجينيا» تبدو له هزيلة وكثيبة ، ونهاية «اجمونت» تبدو «موسيقى مثالية عن النفس»^(٢٣٨) ، وعندما قال فى محاضرات بون إن جوته لم «يشع بقدرة نقدية»^(٢٣٩) ؛ فإن هذا -

(٢٣٢) عن الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٧ ، ص ١٦

(٢٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٢ - ٦٣

(٢٣٤) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٨٣

(٢٣٥) المصدر السابق ، ص ٢٢١

(٢٣٦) انظر . المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٢٣١ - ٢٦٦

(٢٣٧) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥

(٢٣٨) المصدر السابق ، ص ٤٠٦

(٢٣٩) فيدر ، ص ٤٠

كما نفترض - دفاع ذاتي، فلا بد أنه سمع عن رأى جوته الواهن المتزايد ، وبطريقة أخرى فإن شلجل كان مهتما اهتماما كبيرا بمحيط أعمال جوته . لقد أثنى كثيرا - على سبيل المثال - على «انتصار الإحساس»^(٢٤٠) وكان مضطربا ومتميزا بالنسبة للشعور بالحب»^(٢٤١) ، لكن الأهمية الفعلية لفاوست ظلت بمنأى عن فهمه، ولم يوجه انتباهه الشديد لأعمال جوته فى إجمالها .

ولا يمكن اتهام شلجل بأنه أهمل الأدب المعاصر ، فقد ظل لعدة سنوات يقوم بالعرض والتحليل بشكل منتظم ، وبين ١٧٩٦ و ١٧٩٩ فى مجلة «الأدب الألمانى فى بواكيره» ، وقد نشر وحده حوالى ٣٠٠ عرض تحليلى . ولكننا لانستطيع أن نقول - بتناقض ظاهرى - إنه وجه كثيرا من الانتباه النقدى التحليلى لمعاصريه ، تماما ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى أنه توقف عن عرض وتحليل الكتب السائدة فيما عدا المنشورات التعليمية . وحوالى عام ١٨٠١ كانت أكثر عروضه التحليلية مكرسة لمادة سريعة . لكنه لم يكف عن تناول العضلات وعمليات المسح النقدية الشديدة للأدب المعاصر ؛ فكتاباته حافلة بالسخرى والهجمات على الروائيين الألمان الصغار فى العصر (لافوندين) وكتاب الدراما (كوتزيو ، إيفلاند) والشعراء الغنائيين (فوس ، ماتيسون ، شميت) وفى عام ١٨٠٢ فى محاضرات برلين قام بعملية مسح لحالة الأدب الألمانى بانتقاد شديد ، وأشار إلى الذوق العام المنحط والمستوى المنحط للمجلات الدورية وتدهور المسارح... إلخ . وفى الوقت نفسه قام بنقد صارم بسيط لعظماء عصره (فيما عدا الأقدم منه)، نظرا لأن الذين كانوا يهتمونه للغاية هم أخاه والأصدقاء المقربين من أمثال تيك ونوفاليس الذين لم

(٢٤٠) فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٤٠١ - ٤٠٢

(٢٤١) الأعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٨٧ ، ٨٨

يستطع فى السنوات الأخيرة أن يستعرضهم بالتحليل إلا ببطء شديد . ولقد رحب بالفعل بالكتابات المبكرة لتيك على نحو شديد التعاطف - ومع ذلك - بعدل ، وزكى مؤلفها على حسن نظامه ووضوحه^(٢٤٢) . كما قام بعرض تحليلى لكتاب «نزعة عاطفية» من تأليف ماكرودر بشكل حافل بالتعاطف^(٢٤٣) وإن كان بشكل بارد بالأحرى . ولكن فى السنوات المتأخرة تشاجر مع تيك بشأن طبعة نوفاليس ، وظل صامتا إزاء كتاباته^(٢٤٤) . ومن رسائله يمكننا أن نستخرج قدرا كبيرا من الآراء والأقوال (وخاصة عن تيك وفرنر)^(٢٤٥) . وهذا يظهر أن شلجل بدأ تدريجيا يفقد تعاطفه مع الجماعة المفروض فيها أن يكون هو زعيمها . ولقد تقاعد مبكرا عن أى محاولة للتأثير فى تشكيل الرأى عن الأدب الألمانى السائد^(٢٤٦) . ويمكن للإنسان أن يبحث عبثا فى كتاباته عن تصريحات أكثر استفاضة وتحليلا عن المعاصرين الإنجليز والفرنسيين . لقد أصبح شلجل على - نحو أكثر تحديدا - باحثا ومؤرخا .

ولقد كتب نوفاليس إلى فريدريك شلجل سائلا إياه أن يحتفظ بحكمه منفصلا عن أخيه ، ثم صاغ التقابل بين الأخوين شلجل : «أنت دائما فردى، وهو تاريخى وعام»^(٢٤٧) .

(٢٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٧ ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٣٦

(٢٤٣) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٣٦٣

(٢٤٤) انظر هـ لودكه (مشرقا) لودميغ تيك والأخوان شلجل ، فرانكفورت ، ١٩٣٠

(٢٤٥) عن الرسائل التى أشرف عليها ج . كورنر (برون ، ١٩٣٩) المجلد الثانى ، ص ٢٩٠ - ٢٩٢ الخ .

(٢٤٦) فى ١٨٢٢ أمكن له أن يكتب «إننى أسخر من الأدب» رسالة إلى أوجست دى ستال ١٩ فبراير ١٨٢٢ فى

«الرومانسية المبكرة السنوية» المجلد الثانى ، ص ٣٩٤

(٢٤٧) نوفاليس : الأعمال ، بإشراف سليج ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٢ (٥ أبريل ١٨٠٠)

وباستعادة الماضي يبدو أن نوفاليس كان على حق ، فإن صوت فريدريك من المؤكد أنه أكثر فردية ، وأكثر لفتًا للأنظار ، وحساسيته أكثر رهافة وإحكاما . وإن صوت أوجست فلهلم هو فى الغالب صوت المؤرخ ورجل التجرد والتسامح والعمومية . ولكن يمكننا أيضا أن نعكس قول نوفاليس فنقول : إن فريدريك شلجل هو الأكثر تأملا والمفكر الأكثر «عمومية» من الاثنين ، وهو الناقد الأقل دخولا فى المناقشة الدقيقة للتكنيك، والذي نادرا ما يحلل العمل الفنى ، بينما يستطيع أوجست فلهلم أن يصبح مشربا بالتفاصيل الدقيقة والسطح الجمالى وحرقة الأدب . ومن المؤكد أن فريدريك مشغول بالسخرية والتناقض الظاهرى، على حين أن أخاه ليس مشغولا بهذين الأمرين . لقد كان فريدريك أكثر اهتماما بالرواية الجديدة والجنس الأدبى المركب فى المستقبل عن أخيه . وتصور فريدريك للشعر اكتسب مبكرا نغمة دينية، ثم أصبح فى النهاية ممتزجا بالدين والفلسفة ، وهو تطور لم يكن يشاركه فيه أوجست فلهلم .

وأوجست فلهلم بدوره طور، على نحو أكثر وضوحا وأكثر نسقية عن أخيه، نظرية عن الاستعارة والرمزية؛ مما أفضى به إلى النظرية والتواصل الرمزى والفن على أنه استعادة الإنسان لحدسه الحيوانى الأصل . كما أن أوجست فلهلم كان مشغولا باستمرار - على نحو أكثر - بنظرية النظم «العضوى» فى الأدب ، وبينما يتقبل فريدريك هذا الرأى، إلا أنه ليس مهتماً مثل فلهلم بالمصطلح . ولم يدافع عنه فحسب من أجل العمل الفنى المفرد، بل دافع عنه أيضا للأجناس الأدبية الكبرى والتطور الكلى للأدب . ولقد ظل أوجست فلهلم تابعا أكثر لهردر عن أخيه فريدريك ، وإن نظراته للأدب سمحت بالمماثلات البيولوجية رغم أن رمزيته فصلته عن كل التزعة الطبيعية . وأوجست فلهلم يفكر فى مشكلة التاريخ الأدبى وعلاقته بالنقد على نحو أكثر

تماسكا وأكثر نسقية . ولقد كان أكثر اهتماما بالدراما عن أخيه . غير أن هذه الفروق عن التأكيد والنغمة وكذلك كتطور شخصى لا يجب أن تشوش اتفاقهما العميق فى كل الأمور الجوهرية إبان معظم تعاونهما الصحى . إن وحدة نظرتهم تبدو لى فقط على أنها أقل بروزا عن المكانة العامة لوضعهما . ويبدو أن الأخوين شلجل قد صاغا نظرتهم للأدب والنقد، والتي نقلها للعالم الناطق بالإنجليزية كولردج ، وذلك فى عدة نقاط جوهرية، وتقبلها النقد الحديث الإنجليزى منه والأمريكى على السواء .

المصادر والمراجع

There is an excellent edition by Eduard Böcking of A.W. Schlegel's *Sämtliche Werke*, 12 vols. Leipzig, 1846-47 (cited as SW). Unfortunately, it is unfinished and today virtually unprocurable. Apart from the works cited only by volume and page, I cite as Vienna the second edition of the Vienna lectures on dramatic art, *Über dramatische kunst und Litteratur* (3 vols. Heidelberg, 1817) and as Berlin *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, ed. J. Minor; Deutsche Literatur denkmale des 18. and 19. Jahrhunderts, 17-19. Stuttgart, 1884. *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, ed. August Wünsche (Leipzig 1911) is cited as 1798 Lectures. *Geschichte der deutschen Sprache und Poesie*, ed Josef Körner; Deutsche Literaturdenkmale, 147 (Berlin 1913) is cited as Bonn. These can be supplemented (though slightly by an English account: A.W. Schlegel's *Lectures on German Literature from Gottsched to Goethe Given at the University of Bonn and Taken Down by George Toynbee in 1833*, ed. H. G. Fiedler. Oxford, 1944. The main French writings are in *Essais littéraires et historiques*, Bonn, 1842. The Ms of the 1803 lectures on Encyclopaedia is still unprinted. There is a brief description in R. Haym's *Romantische Schule* (Berlin 1870), pp. 846-52; and a section is in W. Jesinghaus, below. Scattered articles like those on the *Nibelungenlied* in Friedrich Schlegel's *Deutsches Museum* (Vols. I and 2, 1812, Vienna) must be searched for in the original files. I have not had access to A. W. Schlegel's *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Kunst*, Berlin 1827. To judge from Minor's account (in introduction to *Vorlesungen* above, I, xxxi ff) the several portions follow the earlier Berlin lectures very closely .

Most of the publications of letters listed under Friedrich Schlegel contain also letters of his brother. To those listed there must be added *Josef Körner's ed., Briefe von und an A.W. Schlegel* (2 vols. 1930 with a checklist of published letters) and

Comtesse Jean de Pange. Schlegel et Madame de Staël (Paris, 1938), which contains the letters to Madame de Staël.

There is no biography of A.W. Schlegel except a thin sketch by Bernhard von Brentano (1943). Josef Körner, *Romantiker und klassiker* (Berlin, 1924) and Madame de Pange's book listed above discuss episodes and provide a wealth of materials.

There is, also, surprisingly no extended discussion of the critic and literary historian. Rudolf Haym, *Die Romantische Schule* (Berlin, 1870), which describes the early career to about 1803, is still most useful. A short general sketch is in Walter F. Schirmer, *Kleine Schriften* (Tübingen, 1950), pp. 153-200.

Of special studies I found the following useful: Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg, 1929 (on Schlegel's Dramatic Lectures and their influence); Hans Zehnder, *Die Anfänge von August W. Schlegels kritischer Tätigkeit*, Mulhouse 1930; Wilhelm Schwartz, *A.W. Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur*, Halle, 1913; E. Sulger-Gebing, "Schlegel und Dante" in *Germanistische Abhandlungen Hermann Paul dargebracht* (Strasbourg, 1902), pp. 99-134 (mostly on the translation); Walter Jesinghaus, *A.W. Schlegels Meinungen über Ursprache*, Düsseldorf, 1913; J.J. Bertrand, "Guillaume Schlegel, Critique de Molière," *Revue de littérature comparée*, 2 (1922), 201-37; Philarète Chasles, "Euripide et Racine," in *Études sur l'antiquité* (Paris, 1847), pp. 245-53; and August Emmerleben, *Die Antike in der romantischen Theorie: Die Gebrüder Schlegel und die Antike*, Berlin, 1937.

English translation: *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trans. John Black, 2 vols. London, 1815; revised by A.J.W. Morrison, London, 1846.

(٣)

الرومانسيون الأوائل في ألمانيا

شـلـج

يُعدُّ كانت بصفة عامة ينبوع علم الجمال الألماني ، لكن يمكن للإنسان أن يتجادل بشأن قضية تذهب إلى أن الرومانسيين الألمان لم يعتنقوا - على الأقل - موقف كانت الرئيسي ، ومن المؤكد أنهم لم يشاركوه طابعه الحذر وذوقه المحافظ . وعندما طرح ف.و.ج. شلنج (١٧٧٥ - ١٨٥٤) برنامجاً عن فلسفة جديدة تجاهل تجاهلاً تاماً التفرقة التي طرحها كانت بين مبحث المعرفة وفلسفة الأخلاق وعلم الجمال . لقد طرح المطلب العظيم القائل إنّ فكرة الجمال - إذا ما أخذت بالمعنى الأفلاطوني الأسمى - «توحد كل الأفكار الأخرى» . يقول شلنج : «إننى مقتنع بأن الفعل الأسمى للعقل هو الفعل الجمالي الذي يضم كل الأفكار، وأن الحقيقة والخيرية لا تتناسبان إلا في الجمال . وعلى الفيلسوف أن تكون لديه قوة جمالية مثل القوة الجمالية عند الشاعر . ومن ثمّ يتسم الشعر بمكانة جديدة ، إنه يصبح ما كان عليه في البداية : معلم البشرية ، فلم تعد توجد فلسفة أوتاريخ ، والشعر وحده سوف يعمر أكثر من كل العلوم والفنون»^(١) . و«الشعر» مستخدم هنا بالمعنى الشامل الكلى للإبداع الإنساني المستمد من محاور «المأدبة» لأفلاطون، وهذا المطلب من الشعر مرتبط حينئذ بمطلب «علم أساطير جديد يمكن أن يكون في خدمة الأفكار ، علم أساطير للعقل» . إنّ على الأفكار أن تصبح جمالية، أي أسطورية، لكي تكون مقبولة لدى الناس، و«أن تكون مؤثرة في الرسالة الحضارية للفن التي تصورها شلنج في إطار كتاب «رسائل عن التربية الجمالية» لشيلر . وهذا المطلب الخاص بتسجيل الفن لا يجب - بطبيعة الحال - خلطه بالتزعة الجمالية الخالصة في

(١) انظر : «البرنامج التسقي الأكبر للمثالية الألمانية» في : هيلرلين : الأعمال ، بإشراف بيجنوت (الطبعة الثالثة،

برلين ، ١٩٤٢) الجزء الثالث ، ص ٦٢٢ - ٦٢٥ ، ولقد تقبلت الرأي الذي يقول إنّ هذه المخطوطة قد كتبها شلنج لهيلرلين.

أواخر القرن التاسع عشر . إنه بالأحرى محاولة لمحو كل الفروق بين الفن والدين والفلسفة والأسطورة . وبينما كان كانت مشغولا للغاية بالتمييز بين الخير والحقيقى والجميل توج شلنج الجمال على أنه القيمة القصوى . لكن الجمال عنده هو بالفعل الحق والخيرية متنكرين .

وهذه الخطة المبكرة الغريبة ظلت مخطوطة حتى عام ١٩١٧ ، ومع هذا فإن كتابات شلنج المنشورة فى عقد السنوات التالى تطرح نفس المطالب بالنسبة للفن فى عدد من الصفحات الحاسمة التى أثرت فى العصر باعتبارها الأقوال الأكثر طموحا بالنسبة لرؤية الفن على أنه كشف وفلسفة ودين وأسطورة . ويمكن للإنسان أن يميز على الأقل ثلاث مراحل فى آراء شلنج : والنتيجة التى خلص إليها فى كتابه «نسق المثالية الكلية الصورية» (١٨٠٠) تختلف عن الصفحات الواردة فى كتابه «برونو» (١٨٠٢) ، وهناك تغير أبعد (فى جانب منه عودة إلى الآراء السابقة) فى المحاضرة الرابعة عشرة من «محاضرات عن منهج الدراسات الأكاديمية» (١٨٠٣)، وفى خطبته «حول الأحوال المفيدة للفنون فى الطبيعة» (١٨٠٧) . وعلى أى حال فإن شلنج طور - فى الوقت نفسه - نسقا عينيا وكاملا تاما لعلم الجمال وفن الشعر فى المحاضرات التى ألقاها أولا فى يينا فى ١٨٠٢ - ١٨٠٣ ، وتكررت فى فرز برج فى ١٨٠٤ - ١٨٠٥ ، ولم يطبع فى عام ١٨٠٢^(٢) سوى جزء بسيط منها هو «عن دانتى فى علاقته بالفلسفة» . ولقد انتشرت على نطاق واسع وهى مخطوطة، ولكن لم تُنشر حتى عام ١٨٥٩ بعد وفاة شلنج . ولابد أن تُعد على أنها أول بحث فى فن الشعر التأملى، رغم أننا يجب أن ندرك أن شلنج قد رجع إلى محاضرات أوجست فلهلم شلجل فى برلين، وقد استمد الكثير من معلوماته العينية منها .

(٢) فى «نقد صحيفة الفلسفة» بإشراف شلنج وهجل ، الجزء الثانى (توينجن ، ١٨٠٢) ص ٢٥ - ٥٠ .

وبالنسبة لأغراضنا هنا فإن مخطوطات المحاضرات واضح أنها هي الوثيقة الأكثر أهمية ، ولكن هناك ما يجب أن نقوله عن علم الجمال العام عند شلنج ؛ لأن تصريحاته المنشورة هي الأكثر تأثيرا لا في ألمانيا فحسب بل خارجها أيضا على نحو مباشر بالنسبة لكولردج وفيكتور كوزان^(٣) ، وبشكل غير مباشر بالنسبة لإمرسون^(٤) وغيره .

ومن الناحية المبدئية فإن شلنج قد أحيا الأفلاطونية الجديدة ، فالفن هو رؤية أو حدس عقلي (وهو مصطلح مستمد من جيوردانو برونو)^(٥) . فالفيلسوف والفنان كلاهما ينفذ في ماهية الكون ، أى ماهية المطلق . وهكذا يحطم الفن الحدود بين العالم الواقعي والعالم المثالي^(٦) ، إنه عرض اللامتناهي فى المتناهي^(٧) ، إنه وحدة الطبيعة والحرية ، فهو - فى وقت واحد - نتاج الوعى واللاوعى^(٨) ، نتاج التخيل الذى يبدع لاشعوريا عالمنا الواقعي ، وشعوريا يبدع العالم المثالى للفن^(٩) .

(٣) فيكتور كوزان (١٧٩٢ - ١٨٦٧) : فيلسوف فرنسى ، اهتم بدراسة الفلسفة الألمانية والتقى بهيجل وياكوبى وشلنج . وهو زعيم الدراسة الانتقائية فى التأليف . له «الحق والخير والجمال» (١٨٥٨) . (المترجم)

(٤) رالف والدوايمرسون (١٨٠٣ - ١٨٨٢) : كاتب مقالات وشاعر أمريكى سافر إلى أوروبا والتقى بوردزورث وكولردج وكارلايل ، وكون مع الأخير صداقة ومراسلات استمرت أربعين عاما . وقد جمع بين الرومانسية والنزعات الخارقة الشرقية والتفاؤل الأمريكى . له «مقالات» (١٨٤١ - ١٨٤٤) وقصائد (١٨٤٦) . (المترجم)

(٥) جيوردانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) : فيلسوف إيطالى ترك العقيدة الدومينيكية ، وانتقد المنطق الأرسطى ، وقال إن الكون لامتناه . أحرقتة محاكم التفتيش . (المترجم) .

(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٦٢٨

(٧) المصدر السابق ص ٦٢ ، ص ٦٢٧

(٨) المصدر السابق ، ص ٦١٩

(٩) المصدر السابق ، ص ٦٢٦

وآراء شلنج عن العلاقة الدقيقة بين الفلسفة والفن تتبدل وتتغير ؛ فأحيانا نجد أن الفلسفة والفن والحقيقة والجمال تتطابق تماما^(١٠) ، وأحيانا أخرى يجرى تصويرها على أنها مترابطة أشبه بالطراز والصورة^(١١) ، فالفن يكون «واقعيًا» ، والفلسفة «مثالية» ، رغم أن الفن قد جرى تعريفه على أنه انصهار كامل «للمثالي» و«الواقعي»^(١٢) ، ونحن نجد أن شلنج في خطبته «حول الأحوال المفيدة للفنون في الطبيعة» يعرض تصوّره المحورى للفن على أنه مماثلة للطبيعة والقوة الإبداعية للطبيعة . إن الفن يشكل رابطة فعالة بين النفس والطبيعة^(١٣) إن الفن لا يحاكي الطبيعة ، بل عليه أن يتكامل مع القوة الإبداعية للطبيعة ، «روح الطبيعة التى لا تتحدث إلينا إلا من خلال الرموز» . إن العمل الفنى يعبر عن ماهية الطبيعة ، وهو يكون رائعاً حسب الدرجة التى تظهر لنا «هذه القوة الأصلية لإبداع الطبيعة ونشاطها ، كما لو كان فى خيال الظل»^(١٤) ، والفن فى أدنى مستوياته يعرض بصدق «الخصائص» الطبيعة الخاصة للموضوع الفردى ، لكنه يجب أن يرتفع إلى ما يجاوز هذا إلى رشاقة وجمال حقيقيين ، إلى تصالح كامل لكل القوى العقلية ، إلى «يقين يذهب إلى أن كل الأضرار ليست إلا ظاهرة ، وأن الحب هو الرابطة بين كل الكائنات والخيرية الخالصة هى أساس ومحتوى كل الإبداع»^(١٥) . ويستطيع شلنج أن يرى فى الطبيعة نفسها

(١٠) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٢٧

(١١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩

(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٤٨ «التأليف المتداخل»

(١٣) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٩٢ - ٢٩٣

(١٤) المصدر السابق ، ص ٢٠١ ، ص ٢٠٠

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢١٦

«مصيصة مغلقة فى شفرة عجية سرية» ، إنها «أوديسا الروح»^(١٦) . وعلى أى حال فإن الشاعر - كما هى الحال - هو محور الطبيعة ، وكما قال نوفاليس عن الإنسان - بصفة عامة - إنه مسيح الطبيعة .

ونحن لانجد إلا مخطوطات المحاضرات عن «فلسفة الفن» هى التى تجعل هذه التصورات أكثر عينية، وتربطها بالأدب العينى الفعلى ، ففيها نجد أن دور علم الأساطير فى تصور شلنج قد أصبح واضحا . إن علم الأساطير هو مادة موضوع الفن . وكما أن الأفكار هى موضوع الفلسفة فإن الآلهة هى الموضوع الضرورى للفن^(١٧) ، وهذه الآلهة متاحة لاعن طريق الفعل بل عن طريق التخيل وحده^(١٨) . وبطبيعة الحال كان شلنج يفكر أساسا فى آلهة اليونان ، إلا أنه أعلى من شأن علم الأساطير بصفة عامة على أنه موضوع الفن كله . فبينما يجب على كل الفن أن يعرض المطلق ، فإنه لا يستطيع أن يفعل هذا إلا رمزيا . إن علم الأساطير هو نسق من الرموز ، ومن ثم فإنه هو الفن نفسه . ويميز شلنج بين النسقية القائمة على التخطيط (إن العام يدل على الجزئى ، كما فى الفكر التجريدى) والمجاز (حيث الجزئى يدل على العام) والرمزية (وحدة العام والجزئى) ، وهذه الرمزية هى وحدها الفن الحق . وهذه الوحدة تتحقق فى الأساطير^(١٩) ، ففيها «عدم اكتراث» كامل بالعام والجزئى . إن فينوس (هى) الجمال ، إنها لا تكون مجرد دالة عليه . والأساطير ليست نتاج فرد ، بل هى نتاج العرق من الأجناس البشرية . والأساطير الحقة ليست إلا الأساطير

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٦٢٨

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٠٥ ، ٣٩٠ - ٣٩١

(١٨) المصدر السابق ، ص ٣٩٥

(١٩) المصدر السابق ، ص ٤١١

اليونانية، طالما أن شلنج يطور قوله بأن الأساطير المسيحية هي إما مجازية أو تاريخية. والمسيح وحده هو إله، «هو آخر الآلهة القدماء»^(٢٠)، ومع هذا فإن المسيح ليس موضوعا حسنا للفن؛ لأن المعاناة الخالصة ليست شعرية^(٢١)، والملائكة أيضا بلا جدوى بالنسبة للشعر؛ لأنها غير حقيقية، غير مجسدة، غير عينية^(٢٢). ولؤوسيفر وحده هو فردية متجسدة وهو وحده يقترب من الشخص الأسطوري^(٢٣). ولكن حينذاك - بطبيعة الحال - فإن أصوله وثنية.

قد يعتقد الإنسان أنه لا يوجد أى أمل للشعر فى العالم الحديث، غير أن شلنج لا يتمسك بالإعلاء الكامل من شأن الأساطير القديمة. إن العناصر التاريخية فى الأسطورة المسيحية يجرى الاعتراف بها على أنها مفيدة: الحوارين وخرافات القديسين، بل وحتى أساطير الفروسية. وذروة الشعر المسيحى قائمة فى كالدرون الذى ينصبه شلنج فوق شكسبير^(٢٤). وبطبيعة الحال فإن البروتستانتية والعقلانية الحديثة غير ملائمتين للأساطير، ومن ثم غير ملائمتين للشعر. ويجرى التنديد بميلتون على أنه تجرّيدى وكلوبشتك على أنه أجوف^(٢٥) وتجري تركية الكاثوليكية كعنصر ضرورى للشعر الحديث والأساطير^(٢٦). وشلنج بإيراده تحريفا بسيطا لمعنى مصطلح «أسطورة» تمكّن من

(٢٠) المصدر السابق، ص ٤٣٢

(٢١) المصدر السابق، ص ٤٣٣

(٢٢) المصدر السابق، ص ٤٣٦

(٢٣) المصدر السابق، ص ٤٣٧

(٢٤) المصدر السابق، ص ٤٣٩

(٢٥) المصدر السابق، ص ٤٤١

(٢٦) المصدر السابق، ص ٤٤٢

القول إن بعض الشعراء قد قهروا أشكال القصور الحديثة . وإن دانتى فى بعض حالاته قد شكّل شخصه التاريخيه (مثل أوجولينو) بشكل أسطورى^(٢٧) وشكسبير قد أبدع عالم أساطيره ، ودون كيشوت وسانكوبانزا فى رواية سرفانتس هما شخصيتان أسطورتان حقا^(٢٨) . وفى فاوست (التي لم تكن قد اكتملت آنذاك) يجد الألمان قصيدة أسطورية أصلية . ومن ثم فإن «الأساطير» لاتعنى تشابها فعليا مع الآلهة: فسانكوبانزا وفالستاف ليسا إلهين ، إنهما «أسطورتان» حقيقتان لأنهما كليان وعينيّان ، إنهما شخصيتان لهما دلالتهما فى ذاتهما بينما يظلان نمطين رمزين خالدين .

ولقد كانت لدى شلنج آمال لأساطير جديدة : لقد اعتقد أن الفرد المبدع الحقيقى سيتمكن من صياغة أساطيره^(٢٩) ، وأن هوميروس جديدا سوف يظهر . وهو سوف يهتم بالفيزياء الحديثة أى الفلسفة الطبيعية التأملية عند شلنج باعتبارها مصدر الملحمة الكبرى النهائية التى سوف تحقق الهوية بين الفلسفة والشعر^(٣٠) وبينما كانت آمال شلنج بالنسبة للمستقبل غامضة بشكل مؤلم فإنّ تصوره للعلاقة الوثيقة بين الرمز والأسطورة وتفرقة بين الرمزية والمجاز وإقراره بما هو أسطورى فى الشخصيات الكبرى للتخيل الجديد هى بصائر ذات أصالة لافتة وذات قيمة عظيمة .

ومناقشات أشكال الفن التى سوف تردّ هنا هى أقل شأنا . إن التفرقة بين الشعر كرؤية باطنية والفن كإبداع خارجى متعسّفة وغامضة ومناقشات الفروق

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٤٤٥

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٤٦

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٤٤٧

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٦٦٧

المتقابلة بين الجميل والجميل ، بين الأسلوب والخلق لاتصوّئ شيئا لأن شلنج يقرر دائما لصالح الأول فى كل ثنائية ومن ثم ينحل بالفعل إلى تفرقة بين الفن واللافن .

إن الفن الفطرى هو الفن الرائع الوحيد ، والفن الوجدانى هو فن زائف ، والأمر نفسه مع بقية الثنائيات . ولانحتاج إلى متابعة مناقشات شلنج للنحت والرسم والموسيقى التى تحتوى على مماثلات خيالية شهيرة على نحو ما يقول عن الموسيقى إنها «شكل من أشكال النحت»^(٣١) والعمارة هى «موسيقى متجمدة»^(٣٢) .

وعلى أى حال فإن نظرية الجنس الأدبى الأصيل عند شلنج تستحق توجيه الانتباه إليها . إن الشعر لا يختلف عن الفنون الأخرى إلا على الأساس الواضح فيما يتعلق بالوسيط : إن اللغة «مثالية» على حين أن وسائط الفنون التشكيلية - الحجر ، الأصوات ، الألوان - «واقعية» . ورغم أن أجناس الشعر تشترك فى الطابع العام للفن وهى وحدة المتناهى واللامتناهى فإنها تتميز وفق التوجهات المختلفة نحو طرف أو الطرف الآخر من هذين الطرفين . زيادة على ذلك فإنها بخطاطية متطورة من التركيب تقابل الفنون الأخرى : فالشعر الغنائى يقابل الموسيقى ، والملحمى يقابل الرسم ، والدرامى يقابل النحت . وفى الشعر الغنائى نجد أن المتناهى - أى الذات ، الأنا الخاصة بالشاعر - هى التى تسود . والشعر الغنائى هو أكثر الأجناس ذاتية وفردية وأشدّها خصوصية وهو فى تصنيف شلنج الأقرب إلى الموسيقى^(٣٣) وهو يعبر أيضا عن المشاعر

(٣١) المصدر السابق ، ص ٥٧٧

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٥٩٢

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٤٠

الذاتية . وعلى أى حال يفضل شلنج - فى داخل الشعر - الغنائى الأكثر موضوعية والفن المحكم الأكثر صورية عند اليونان ومجموعة الأشكال المتمسكة بالتقاليد التى طورها دانتى وبتاراك . أما الشعر الملحمى فهو يرقى إلى ما وراء الوعى الذاتى إلى القوة التالية للإنسان وهى الفعل . إنه هكذا صورة التاريخ . ويحدث توازن بين اللامتناهى والمتناهى ، فلا يوجد صراع ولا قدر فى الملحمة^(٣٤) . إنها لا زمانية أو بالأحرى «ثابتة» ، غير مكترثة بالزمن . وأفعالها هى أحداث المصادفة : وقد لا يكون لها بداية أو نهاية . والشاعر قد انفصل عن أنه ، وهو بارد على نحو موضوعى تجاه العالم . بالاختصار نجح شلنج فى أن يدخل فى خطاطيته كل خصائص الملحمة كما عرفها من نظريات أوجست فلهلم شلجل أوهمبولت .

ثم تأتى أجناس فرعية للملحمة : المراثية ، الأنشودة الرعوية ، الشعر التعليمى ، الهجائية . والمكانة العالمية التى منحها شلنج للشعر التعليمى هى مكانة كبيرة ، فهو يواجه لوكريشيوس جديدا ، يواجه تلخيصا جديدا لفلسفة الانسان كمثال للمستقبل^(٣٥) وبجانب هذه الأجناس التقليدية بين شلنج أن القصة الخيالية القائمة على الفروسية هى جنس فرعى آخر . ويعد أريوستو^(٣٦) المثال الأكبر عن أن شلنج لا يكاد يعرفه على نحو جيد مما جعله يحكم نتيجة خطأ كبير ارتكبه^(٣٧) . وهو يلحق الروايات بالقصص الخيالية المنظومة . أما رواية

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٦٤٦

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٦٦٧

(٣٦) لوبوميجو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٢٢) شاعر رومانسى ملحمى إيطالى اشتهر بملحمته «أورلاندو فوريوسو»

التي كتبها عام ١٥٢٢ (المترجم)

(٣٧) إنه يشير إلى «ميدا الشهيرة» وواضح أنه أخطأ فالاسم الصحيح هو «مدورو» ، المصدر السابق ، ص ٦٧١

دون كيشوت للأسباني سرفانتس وقلهلم ميستر لجوته فهما وحدهما يعدان مثالين صادقين لأنها وحدهما يظهران الموضوعية باستخدام التهكم والصدفة الخ .
وهى أمور يطالب بها شلنج من الجنس الأدبي وهو يتناول الرواية الإنجليزية بصرامة ، فرواية «توم جونز»^(٣٨) هى مجرد صورة للعادات مرسومة بألوان فجأة^(٣٩) ، ورواية «كلاريسا»^(٤٠) رغم أنها تظهر قوة موضوعية للعرض إلا أن افسادها يرجع إلى الحذقة والإطناب . والقصة المفردة الحدث (ويقصد الرواية القصيرة) توصف على أنها رواية قصيرة كتبت بطريقة غنائية وهى تتجمع حول محور واحد .

وشلنج - انطلاقا من وجهة نظره الأسطورية - مضطرب من جراء عدم وجود فى التاريخ الحديث «الحادثة صادقة عامة» تكون قادرة على تناول الملحمة . مثل هذه الحادثة يجب أن تكون عامة وقومية وشعبية على نحو ما كانت حرب طروادة وفق تصوره . وهو ينسب بعض الصفات الملحمية لعمل جوته «هرمان ودوروثيا» لكن لم يكن عنده إلا أمل واهن أن مثل هذه الملاحم المفردة إذا ما تجمعت حول محور ستحقق - سواء بالتركيب أو التوسع - كلية جمعية نهائية^(٤١) وإن نظرية مؤلف عن الأصول الهوميروسية قد استخدمت هنا على نحو مدهش لاقتراح ملحمة جمعية للمستقبل .

(٣٨) رواية كتبها الروائى الإنجليزى هنرى فيلدنج عام ١٧٤٩ وهى تتألف من ١٨ كتابا كل منها مسبق بفصل استهلالي على شكل مقال عن موضوع أو آخر (المترجم)

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٦٨٣

(٤٠) رواية كتبها الروائى الإنجليزى ريتشارد سون ظهر منها جزآن عام ١٧٤٧ وظهر منها خمسة أجزاء فى عام ١٧٤٨ (المترجم)

(٤١) المصدر السابق ، ص ٦٨٥

وبالنسبة للجنس الملحمى الأخير يناقش شلنج «الكوميديا الإلهية» لدانتى . إنها ملحمة فريدة فى نوعها ، وليست رواية أو قصيدة تعليمية أو ملحمة بالمعنى القديم أو كوميديا أو دراما ، لكنها هى معظم مالا ينحل من الخليط وأكثر التفاسير كمالاتها كلها . وهى كنوع هى أكثر الأعمال الكلية تمثيلا للشعر الحديث ، إنها قصيدة القصائد^(٤٢) . إن كوميديا دانتى بجانب أنها مُركَّب من الدين والعلم والشعر هى عمل فردى كامل ، إلا أنها مع هذا هى أيضا كلية وشاملة فى حينها (بمعنى أنها فى صفاتها متعلقة بالعصور الوسطى) وخالدة . ويعترف شلنج بأن شخوص دانتى هى شخوص تاريخية وهى كتابة عن أشياء وأفعال ، ولكن بفضل المكان الخالد الذى وجدت فيه هذه الشخوص يفترض فيها الخلود . ومن ثم فليست الأحداث والشخوص وحدها التى استخدمها دانتى من عصره (مثل قصة أو جولينو) بل أيضا الأحداث الخيالية الخالصة (مثل نهاية يوليس ورفاقه) تفترض فى سياق القصيدة اليقين الأسطورى . ويميز شلنج العوالم الثلاثة بحدة : الجحيم مظلم وهو ذو طابع ماضى ينتمى إلى عالم النحت ، والمظهر تلوينى تصويرى ، والفردوس موسيقى ملهى بالنصاعة والنور الأبيض . غير أن شلنج يؤكد أن العوالم الثلاثة تتعاون معاً نحو إحداث تأثير كلى : إن العمل ليس تشكيميا أو تصويريا أو موسيقيا لكنه هو كلها فى الوقت نفسه ، إن العمل ليس غنائيا أو ملحميا أو دراميا بل هو إدماج للثلاثة معا . وهكذا فإنه إرهابى بالشعر الحديث حيث أن الشعر الحديث هو أيضا فردى وشامل ، محلى وكللى .

ويرى شلنج أن كل عصر يستطيع ويجب أن يكتب الكوميديا الإلهية الخاصة به : وهى تركيبة يُحتمل أن تكون صورة أخرى من الأمل فى ملحمة

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٦٨٦ - ٦٨٧

فلسفية شاملة جديدة . ولا عجب أن شلنج بهذا التصور لدانتى يرفض رفضا شديدا^(٤٣) رؤية بوترفك (فى كتابه «صورة الشعر وحسن البيان») من أن الكوميديا الالهية لدانتى ليست إلا متحفا لصور ، سلسلة من الفقرات الجميلة أو «الخالية من الذوق» . وكروتشه الفيلسوف الإيطالى المعاصر هو ناقد من النقاد الأوائل الذين دافعوا عن بوترفك^(٤٤) لأنه هو أيضا يريد أن يميز بين النسق والشعر ، بين البناء اللاهوتى والفن . غير أن «الكلية» هى شعار شلنج والرومانسيين الألمان ، وشلنج فى سياق نقده المبكر لدانتى كان له شرف أن يستبعد فى المناقشة تحديد الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه «الكوميديا الالهية» وتركيز النظم العام والوحدة .

ويمكننا أن نتوقع أن الدراما هى فى خطة شلنج وحدة من الشعر الغنائى والشعر الملحمى ، إنها صراع بين الحرية والضرورة وكلاهما ينتهيان بالانتصار والهزيمة^(٤٥) إن الضرورة تنتصر بدون أن تختفى الحرية ، والحرية تنتصر بدون أن تختفى الضرورة . وبالفعل فإن هذا المركب النهائى من الضرورة والحرية لا يفسر إلا التراجيديا وحدها . فالبطل التراجيدى يجب بالضرورة أن يكون مذنبا من جراء جريمة وفى النهاية يجب أن يتقبل العقاب بحرية . والتراجيديا الأصلية ليست هى عقاب جريمة شعورية متعمد بل بالأحرى هى تقبل العقاب للجرم غير الإجرامى ، إنها التضحية بالفرد الذى يؤكد الحرية الأخلاقية ويستعيد النظام الأخلاقى معا . ونظرية شلنج فى التراجيديا تختلف كثيرا عن مفهوم كانت ومفهوم شيلر ومفهوم الأخوين شلجل ، وهى تمهد الطريق لنظرية

(٤٣) «الصحيفة النقدية» العدد الثانى ، ص ٥٧ - ٦٢ وليس هذا واردا فى طبعة تجمع المقالات .

(٤٤) انظر : شعر دانتى (بارى ، ١٩٤٨) ص ١٨٠ - ١٨١

(٤٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الخامس ، ص ٦٩٠

هيجل . وبطبيعة الحال كانت فى اعتباره بطبيعة الحال مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس بمثل ما أنه وهو يناقش كتاب التراجيڊيا اليونانيين واضح أنه يفضل سوفوكليس على كاتبى الدراما الآخرين أسخيلوس ويوربيديس ، والأخير ينال انتقادا قاسيا وإن كان بشكل مفكك لتغييره الأساطير اليونانية بحرية شديدة^(٤٦) .

وهو يرى الكوميڊيا على أنها عكس خطاطية التراجيڊيا : فبينما نجد الضرورة فى التراجيڊيا موضوعية (أى فى نظام الكون) والحرية ذاتية (فى التمرد الأخلاقى للبطل) فإن الكوميڊيا تعكس العلاقة تماما . إن الضرورة هى الآن الذات والحرية هى الموضوع . فإذا كنتُ قد فهمت هذا على نحو حق فإن شلنج يعنى مجرد أن الشخصية فى الكوميڊيا ثابتة وقد أحاط بها القدر بينما العالم ونظامه يجرى تناولهما بحرية وسخرية . وواضح أن أرسطوفانيس هو المثال الصارخ عند شلنج .

والشعر الدرامى الحديث يجرى تصويره على أنه خليط من التراجيڊيا والكوميڊيا ، ومن ثم فهو أشبه بالعودة إلى الملحمة . وشكسبير هو المثال الذى يطرحه شلنج ، وهو مثل أوجست فلهلم شلجل يقرر أن الشخصية عند شكسبير تحل محل القدر القديم والشخصية (تصبح) القدر بالنسبة للبطل الشكسبيرى^(٤٧) وشكسبير يبدو على أنه أعظم مبتدع «للتشخيص» ومن ثم يعد قاصرا فى الجمال ومفككا للغاية بالنسبة للواقعية . ويشارك شلنج رأى الأخوين شلجل فى أن شكسبير هو فنان واع للغاية ويدعم هذا بالرجوع إلى

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٧١٠

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٧٢٠

قصائد شكسبير التى يجد فيها مشاعر ذاتية رقيقة وقد تطورت بوضوح وبوعى .
ولانجد شيئاً متبقياً من رأى جماعة «العاصفة والاجتياح» عند شكسبير باعتباره
متوحشاً إلهياً .

ويُعلَى شلنج من شأن كالدرون حتى أعلى من شكسبير : وخاصة
«الخلاص للصليب» التى قرأها فى ترجمة لأوجست فلهلم شلجل . فكل
شئ فيها يحدث من خلال العناية الإلهية ومن خلال القدر المسيحى وبمقتضى
هذا لابد من أن هناك شخصاً خاطئاً لإظهار قدرة اللطف الإلهى^(٤٨) . إن
سقوط الإنسان هو الخطأ غير الإرادى لبطل : يجب التضحية به لكى يتم إنقاذه .
وبالمثل فإن كالدرون فى الشكل وفى التنفيذ يبدو كاملاً فى نظر شلنج .
ولا يوجد من يساويه إلا سوفوكليس^(٤٩)

ومما يبعث على الدهشة أن «فاوست» يجرى تناولها على أنها كوميديا
حديثه بأفضل أسلوب . إن شلنج يدرك أن فاوست (وإن كان لم يعرف آنذاك
إلا الجزء الذى ظهر عام ١٧٩٠) يجب إنقاذه وسوف يتم إنقاذه ويرتفع إلى
مجالات أرقى^(٥٠) وينهى شلنج محاضراته معبراً عن الأمل فى وحدة الفنون
وإحياء الدراما اليونانية والتى لاتعد الأوبرا الحديثة بالنسبة لها سوى مسخ
كاريكاتورى^(٥١) وهو يشير مثل كثير من الألمان فى هذه الحقبة إلى المثال الذى
أعلنه فاجنر . ولكن إذا ما تحدثنا بصفة عامة فإن مثال شلنج فى الشعر ليس
بأى حال من الأحوال خليطاً رومانسياً للفنون : بل هو بالأحرى فن جمعى

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٧٢٩

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٧٢٩

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٧٢٢

(٥١) المصدر السابق ، ص ٧٣٦

مُؤسَلَب بشكل راق ، يونانى فى ذوقه الصارم بالنسبة للنحت والنحت التصويرى . وعلى أى حال فإن النزعة الهلينية عند شلنج هى من الناحية العملية تتعدّل بتقديره لدانتى وسرفانتس وكالدرون وجوته وثنائى على التراجيديات المسيحية وأمله فى قصيدة فلسفية جديدة وإدراكه المستمر لقوة الإنسان المستمرة فى صناعة الأسطورة .

وكتاب شلنج «فلسفة الفن» هو دائما غير منظم بشكل مناسب ويظهر علامات على العجلة وعدم الفهم فى كتابته للمحاضرات . ولسوء الحظ لم ينشر حتى عام ١٨٥٩ عندما لم يعد له أى تأثير مباشر . ومع هذا فقد جرى تداوله وهو مخطوط وقد روج له أحد المؤمنين بأفكار شلنج به وهو فريدريك آست (١٧٧٨ - ١٨٤١) فى كتابه «نسق الفنون» (١٨٠٥) لأفكار شلنج . ورغم أنه يُحتمل ألا يكون هيجل قد قرأ محاضرات شلنج فإنه انطلق من وضع شلنج وفعل ذلك أيضا شوبنهاور وسولجر ولكن بطريقة مختلفة . ولقد كان كولردج لفترة من أتباع شلنج واعتبر نفسه أساسا عارضا لشلنج . وأحيانا يبدو إمرسون مثل شلنج وكذلك فعل برجسون الذى جعل من الفيلسوف رافيسون وسيطا لذلك .

نوفاليس

لم يكتف الناقد سنتسبرى بأن يعدّ نوفاليس (فريدريك فون هارنبرج . ١٧٧٢ - ١٨٠١) «أعظم ناقد بين الرومانسيين الألمان»، وقد فضله على الأخوين شلجل ، بل عدّه أيضا - «بمعنى من المعانى - أعظم ناقد فى ألمانيا»^(١) ولكن يبدو أن فى هذا مبالغة ، وذلك لأن نوفاليس فى نظريته عن الشعر واضح أنه معتمد على شلنج ، وإن نقداً لاتكاد تتجاوز مجرد أقوال مأثورة من الآراء . وسنتسبرى - كالعادة - يخلط خلطا جيدا بين التصريحات المعتمدة على الذوق الأدبى والنقد - وهو ينسى أن النقد دائما يقتضى تحليلا وتفسيرا وتقييما كبيرا .

إضافة إلى ذلك فإنّ لدى نوفاليس شيئا يقوله أيضا عن الشعر ، لقد أعطى المزيد من التحريف الصوفى لنظرية شلنج وربطه بمزيد من الوضوح مع التصور الخاص للشعر كحلم وقصة من قصص الجنيات . والشعر عند نوفاليس يتوحد بالدين والفلسفة ، وهو يعلى من شأن الشعر بما يجاوز أى وجود إنسانى آخر . وهو يدرك أن معنى ما من معانى الشعر فيه شئ كثير مشترك مع ذوق بالتصوف^(٢) . إنّه هكذا أشبه بالحالة الصوفية يندّ عن الوصف ويندّ عن التعريف . «إن من لا يعرف الشعر مباشرة ويشعر بماهيته لا يمكن أن يتعلم أى فكرة عنه»^(٣) وفى الوقت نفسه يوحد نوفاليس الشعر بالتداعى الحر واللعب^(٤) (وواضح أن هذا بمفهوم شيلر) وكذلك بالتفكير لأن التفكير وكتابة الشعر هما الاستخدام المثمر الحر لأعضائنا^(٥) - ومع الحقيقة نفسها . وهو قادر على أن

(١) سنتسبرى ، المجلد الثالث ، ص ٢٨٦ - ٢٨٧

(٢) الأعمال الكاملة بإشراف سيلنج ، المجلد الرابع ، ص ٢٠٢

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٠١

(٤) المصدر السابق ، ص ١٦٧

(٥) المصدر السابق ، ص ٢١٩

يقول : «إن الشعر هو الحقيقة الصادقة المطلقة . هذا هو لب فلسفتي . كلما زاد الأمر شاعرية زاد الأمر صدقا»^(٦)

فإذا قبلنا هذه المطابقات والتوسطات في المصطلحات فإننا نستطيع أن نفهم السبب (من خلال فهم شاعره كلينجسوهـر) الذي دفعه إلى أن يطرح فكرة «أن الشعر له اسم خاص وأن الشعراء يشكلون نقابة خاصة . إنه ليس شيئا خاصا . إنه النمط الفريد للفعل الخاص بالروح الإنسانية . ألا يضيفى الانسان الطابع الشعرى ويتأمل فى كل لحظة؟»^(٧) إذن الشعر هو الفكر ، اللعب ، الحقيقة ، التوقان ، بالاختصار إنه كل النشاط الحر للإنسان . إذن يستطيع نوفاليس أن يقول : «الحب ليس إلا ذروة الشعر الطبيعى»^(٨) ، و«إن خير الشعر هو قريب منا وإن الموضوع العادى كثيرا ما يكون مادته المفضلة»^(٩) بل وحتى إن «الشعر يقوم كلية على الوجود الإنسانى»^(١٠) ولكن سيكون من سوء الفهم المطبق بطبيعة الحال أن نفسر هذه الفقرات على أنها دفاع عن الواقعية إن كل ما تعنيه هو أن كل شئ شعر وأن كل شئ يمكن أن يتحول إلى شعر ويصبح ذا دلالة شعرية ومن ثم يصبح ذا دلالة كونية . وبالفعل يندد نوفاليس صراحة «بمحاكاة الطبيعة» وإن رأيه فى الشعر هو العكس تماما^(١١) وفى الممارسة يعلى من شأن قصص الجنيات باعتبارها ذروة الشكل الشعرى وكتب هو نفسه نثرا غير واقعى بالمرة .

(٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٤١

(٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٠

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٦٠

(٩) المصدر السابق ، ص ٢٥٨

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٥٩

(١١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٤

إن الشاعر هو كاهن : «الشاعر الأصيل هو دائما كاهن» ، والوحدة الأصلية بين الكاهن والشاعر يجب استعادتها في المستقبل^(١٢) . إن الشاعر هو الخادم الأول لآلهة الإنسان ، هو خادم «النجوم والربيع والحب والفرح والخصب والصحة والسعادة»^(١٣) ، وهو وحده الذى يستحق لقب حكيم . «الشاعر الأصيل شامل المعرفة إنه عالم حقيقى فى شخص واحد»^(١٤) وعلينا أن نفهم أن القسمة إلى شاعر ومفكر خادعة : «إنها علامة المرض وهذا تكوين مريض»^(١٥) إن الشاعر هو صوت الكون^(١٦) ، وممثل عبقرية الانسانية^(١٧) وهذه كلها أطروحات قديمة في التراث الأفلاطونى وقد جرى نثرها بشكل كله حمية وحيوية .

وتبدو لى آراء نوفاليس أكثر أهمية وأكثر تميّزا عندما يحدد تصوره للشعر والأجناس الأدبية بشكل أكثر عينية . لقد تصور الشعر على أنه رمزى وأشبه بالحلم وموسيقى بشكل شامل . ولا يجب أن نخدعنا مثل هذه التصاريح من مثل قوله : «كلما كانت القصيدة شخصية كانت أكثر محلية ، وكلما كانت أكثر زمانية كانت أكثر تفردا ، وازدادت قربا من مركز الشعر» . «على القصيدة أن تكون مستوعبة شاملة شأن الشخص ، والمثل الرائع»^(١٨) . وهو لا يشير هنا إلا إلى الطقوس الحقّة الخاصة بالشعر ، والمعنى الجزئى والمتعدّد لرموزه وهو

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤١

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٣١

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٩٨

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٢٠

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣١٤

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤١

(١٨) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٦

لا يدافع عن اللون المحلى ، أو لا يدافع عن الواقعية ، أو لا يدافع عن مجرد الخصوصية الشخصية . إن كلامه هو احتجاج ضد التجريدية والعمومية فى الكلاسيكية الجديدة . غير أن نوفاليس يزكى رأى الذى يذهب إلى أنه يمكن أن توجد - بل ويقترح ضرورة أن توجد - «قصص بدون ترابط ، ولكن بها إبداع ، مثل الأحلام - قصائد هى مجرد أصوات رخيمة وحافلة بالكلمات الجميلة ولكن بدون معنى وبدون ترابط ، وهى فى أقصاها مقاطع مفردة ويمكن استيعابها . وفى الأغلب لا يجب أن توجد سوى شذرات من أكثر الأشياء تنوعا . وفى الأغلب أيضا فإن الشعر الحقيقى يمكن أن يكون له معنى قائم على الكناية بشكل متسع وتحت تأثير غير مباشر مثل الموسيقى»^(١٩) . وهو يتساءل هل يمكن للشعر أن يكون سوى «تصوير داخلى وموسيقى وقد عدلته بطبيعة الحال طبيعة العقل»^(٢٠) ؟ وهذه الفكرة لا يجب - على أى حال - أن تختلط بالموسيقى الشعرية والتصوير الشعرى عند تيك وجوته^(٢١) ، فهذان الشاعران يريدان شعرا وصفيا ويريدان للشعر أن يحاكي الموسيقى بينما يطلب نوفاليس للشعر أن يكون بشكل ما أكثر موسيقية وأكثر تصويراً بالطريقة الفريدة للشعر^(٢٢) .

وتزداد هذه الفكرة الغامضة جلاء عندما نبحث بالتفصيل فكرة نوفاليس عما يجب أن تكون عليه الأجناس الأدبية الرئيسية وقصص الجنيات والرواية : «إن قصص الجنيات - هى - كما هى الحادثة بالفعل - قانون الشعر . . . كل شئ شاعرى يجب أن يكون أشبه بقصص الجنيات . إن الشاعر يعبد

(١٩) المصدر السابق ، ص ٢٦٦

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٦٧

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢٨٤

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩

الصدفة»^(٢٣) وقصص الجنيات - وهو يحدد مفهومه عنها - هي بالفعل أشبه بصورة الحلم بدون ترابط ، وهي تجمع للأشياء والأحداث العجيبة ، أى شطح خيالى موسيقى ، تتابع متناغم لآلة الهارب الموسيقية بإقليم أيوليس فى شمال غربى آسيا الوسطى ، أو الطبيعة نفسها^(٢٤) . وبعد أن يقول نوفاليس : «أنا أعتقد أننى قادر على التعبير عن حالتى بأفضل ما يكون فى القصص الخيالية» يضيف بصراحة أن «كل شئ هو قصص جنيات»^(٢٥) . لأن العالم واضح أنه سرٌ وحلم . وشاعر قصص الجنيات هو أيضا نبيّ المستقبل وذلك لأنه فى القصص الجنية فإن العالم الأسمى ، العالم قبل الزمن والتاريخ ، عصر الحرية ، العصر الذهبى للماضى ، يرهص بمقدم العصر الذهبى الجديد^(٢٦)

والرواية عند نوفاليس ليست إلا تنوعا على قصص الجنيات على غرار ما تظهره رواية نوفاليس نفسه «هنريخ أوف أوفتردنجن» . وواضح أن مصطلح الرواية الذى لم يكن قد استقر بالمعنى الذى عند الأخوين شلجل مشتق عند نوفاليس من كلمة تعنى «نوعا من قصص الجنيات» ، ومن ثم فإنّ الشاعرية الروائية هى «فن صناعة شئ غريب ، ومع هذا فهو شئ مألوف وجذاب»^(٢٧) ولما كان كل شئ غريبا فإنه يستطيع أن يقول إنه «لا يوجد شئ أكثر روائية مما عادة نسميه العالم والقدر . إننا نعيش فى رواية هائلة»^(٢٨) إن الرواية هى أيضا

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦٥

(٢٤) المصدر السابق ، ص ١٧٢

(٢٥) المصدر السابق ، ص ١٢٦

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٠١

تاريخ حر كما هي حادثة بالفعل ، إنها أسطورة التاريخ^(٢٩) . وقد صكّ نوفاليس مصطلحا مرادفا لكلمة روائى^(٣٠) والرواية يجب أن تكون شعرا على مداها وعلى مدارها^(٣١) . وكلمة رومانتيكى عند نوفاليس يمكن أن يكون لها حتى معنى صوفى على غرار أن «الإله المُشَخَّص» يُسمّى «كونا مصطبغا بصبغة رومانسية» أو الشخصية هي العنصر «الرومانسى» للأنثى^(٣٢) وإذا نحن فسرنا هذه الانحرافات الزئبقية للمعنى فى ضوء النسق الكلى فإن كلمة «رومانسى» هنا تعنى الجوهرى ، الحقيقى حقا ، وهو ما يُسمّى اليوم «الوجودى» . وهكذا نتبين السبب الذى يدفع نوفاليس إلى أن يعلن القضاء على التناقض «ربّما باعتباره المهمة القصوى للمنطق الأسمى»^(٣٣) . ففى ديكالكتيكه كل شئ يتحول إلى شئ آخر على نحو ما يحدث للأشياء فى قصص الجنيات . والشعر تحوّل بمعى أن قصيدة «زواج الفصول»^(٣٤) تتنبأ باندماج المستقبل والحاضر والماضى والربيع والخريف والصيف والشتاء والشباب والكهولة : «إن الفلسفة هي نظرية الشعر . إنها تتبين ماهية الشعر وأنه واحد وكافة كل شئ»^(٣٥) ، هنا وحدة الوجود الصوفية ، هي هنا مباشرة مستثارة من أجل فن الشعر .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٣

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٠

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٨٨

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢١٢

(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٢٤

(٣٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٦٣

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٣

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٩٦

وبينما كان نوفاليس يعتنق هذه الآراء الشديدة الوحدة فإنّ مما يدعو إلى الدهشة أنه يستطيع أن يقوم بتمايزات ، وهو على وعى تماما بالدور الذى يلعبه ما هو عقلى وما هو لغوى فى الشعر والعملية الشعرية . والإبداع الشعرى يوصف بأنه «نشاط مزدوج فى الابداع والاستيعاب ، وهو موحد فى لحظة واحدة ، وتحسين متبادل للصورة والمفهوم»^(٣٦) . وبصفة خاصة يقول نوفاليس : «إن الشاعر الصغير لا يستطيع أن يكون باردا ، لا يستطيع أن يكون واعيا بما فيه الكفاية»^(٣٧) ويقول : «لأشياء أكثر أساسية بالنسبة للشاعر أكثر من الاستبصار فى طبيعة كل شئ ، والألفة مع الوسائل للوصول لكل هدف وحضور العقل لاتخاذ أفضل اختيار حسب الزمن والظروف . إن الحماسة بدون الفهم هى بلا جدوى ، وهى خطرة ، والشاعر لن يفعل سوى معجزات قليلة نادرة وهو نفسه هو الذى ستدهشه المعجزات»^(٣٨) ويقول : «يجب أن يمارس الشعر على أنه حرفة مميزة»^(٣٩) ويمكننا أن نتخيل أن نوفاليس لم يشعر بأى تناقض بين هذا الرأى عن الشاعر باعتباره حرفيا ورأيه من أن الشاعر هو ساحر ونبي ، إنه كلا الاثنين ، على نحو ما يفعله الفنان المصدر المتواضع فى العصور الوسطى وهو يلجأ إلى حرفته وفى الوقت نفسه يشعر بإلهام الدين .

ونوفاليس على وعى شديد أيضا بالاختلاف بين «الفنان المنجز الكامل الحقيقى والذى يعمل من خلال الأجهزة الخارجية وبين الفن التخيلى»^(٤٠) وهو

(٣٦) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٤٧ - ٢٤٨

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥١

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٥٠

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٥٢

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٨٩ - ٩٠

يقول - والفيلسوف المعاصر كروتشه يؤيده : «نحن لانعرف شيئا إلا بمقدار ما نستطيع أن نعبر عنه أى أن نصنعه»^(٤١) وهذا التأكيد على وحدة الشعور واللاشعور وعلى دور اللغة والتعبير يحتاج إلى أن يتم تفسيره فى سياق فلسفة نوفاليس العامة . إن الوعى ليس بالتأكيد العقلانية الديكارتية بل بالأحرى حالة لا بد أنها مرت من خلال اللاشعور ، وهى فى الحقيقة متوحدة مع «السخرية» التى يعرفها «بأنها وعى أصيل ، حضور حقيقى للعقل»^(٤٢) . وذروة الوعى هذه ليست هى العقل ، ليست العقلنة ، بل هى الإشراق . وبالمثل فإن اللغة ليست مجرد أداة فى خدمة حرفة الشاعر والتى يجب أن يعرفها وأن يتعلق بها^(٤٣) ، بل هى عالم من العلامات والأصوات^(٤٤) ، عالم من الأسراريات ، وتسمح لنا بأن نقرأ كتاب الطبيعة العظيم ونفك طلاسم أسرارياته^(٤٥) . إن الكلمات بالنسبة لنوفاليس ليست علامات عامة^(٤٦) بل «كلمات سحرية» ، «نغمات» ، «ترنيمات»^(٤٧) . «وكما أن أردية القديس لاتزال تحتفظ بقوى عجيبة كذلك هناك أكثر من كلمة مشحونة ببعض الذكريات الجليلة وأصبحت هكذا هى نفسها قصيدة . إن اللغة بالنسبة للشعر ليست مفرطة فى الفقر بل هى دائما مفرطة فى العمومية . وهو يحتاج كثيرا إلى كلمات متجددة بعد أن

(٤١) المصدر السابق ، ص ٩٤

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٤١

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٥٩

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ ومن المجلد الثالث ، ص ٧٢ من «النزعة الهيروغليفية»

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٣

(٤٧) المصدر السابق ، ص ١٢

استُهلكت بالاستعمال»^(٤٨) ، وذلك حتى يمكن إحيائها وتحويلها إلى كلمات سحرية : «إن العالم هو مجاز كلي للروح ، إنه صورته الرمزية»^(٤٩) وهكذا يمكن لنوفاليس أن يريد «مجازاً يوفق بين قوانين البناء الرمزي للعالم المفقود»^(٥٠) إن اللغة سحرية ، بمثل ما أن الشعر والعلم سحريان ، وكلها عليها أن تُعلى الإنسان فوق نفسه وتصلحه مع الطبيعة وتقوده ثانية إلى العصر الذهبي وتحول العالم إلى فردوس . «من خلال الشعر يظهر أكبر تعاطف وتعاون ، وتظهر وحدة بين المتناهي واللامتناهي ، وهي من أكبر الوحدات صميمية»^(٥١) .

ويمكن للإنسان أن يفهم أنه في مثل هذا الرأي تجاه العالم لا يوجد موضع حقاً للنقد : «إن نقد الشعر شيء بشع . والقرار الممكن الوحيد (وهو قرار صعب) هو ما إذا كان الشيء شعر أم لا»^(٥٢) ، وهذه وجهة نظر معقولة لو كان الشعر بالفعل إلهياً وقائماً على الوحي . ونوفاليس في الأغلب يمكن أن يعترف «بالنقد المثمر» أي «القدرة على انتاج الانتاج الخالص الذي يمكن أن يُنقد»^(٥٣) . غير أن هذا يجعل الناقد شاعراً وفي الوقت نفسه يلغى النقد وبالفعل لا يزال يوجد بعض الأمل للنقد . ويخلص نوفاليس إلى أننا يجب «ألا نمنع شيئاً يكون إنسانياً : فكل شيء حسن ، ولكن ليس في كل مكان ، وليس دائماً ، وليس لكل إنسان . وفي الحكم على القصائد فإن على الإنسان أن يحذر أن يحجب

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٣

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١٠٧

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٦

(٥١) المصدر السابق ، ص ٢٣

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٠٢

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٤

أى شئ إذا ما أخذ بدقة على أنه ليس خطأ فنيا حقيقيا، نغمة مزيفة فى كل رابطة . ويجب أن نعزو لكل قصيدة - بقدر الامكان - تخومها ويكفى هذا نقدا لخواء مؤلفها . فيجب ألا نحكم على القصائد فى هذا الإطار ، ما إذا كان لابد أن تكون لها مكانة عريضة أو ضيقة ، قريبة أو بعيدة ، حالكة أو ساطعة ، عالية أو متدنية . ومن ثم فإن شيلر يكتب للقلة وجوته يكتب للكثرة . واليوم لقد تنبهنا تنبها واهنا إلى أن يصبح القارئ قادرا على كيفية قراءة القصيدة - فى ظل أى ظروف يمكنها وحدها أن تبهج . إن كل قصيدة لها علاقاتها لكل أنواع القراء والظروف المتباينة . إن القصيدة لها بيئتها ، عالمها ، إلهها^(٥٤) .

وهكذا يبدو النقد هو استراتيجية إيجاد مكانة العمل الفنى واكتشاف قرائه المناسبين وتحديد مكانته فى عالم الشعر . ويدرك نوفاليس أن الكتاب يتسبب فى آلاف الأحاسيس وأوجه النشاط وبعضها محدد ومقدر وبعضها حر . والاستعراض المثالى يكون مختارات كاملة أو ماهية كل شئ يمكن أن يكتب أو يقال عنه^(٥٥) .

وبهذا المعنى لم يكتب نوفاليس أى عرض تحليلى ولم يكتب إلا نقدا بسيطا، لكنه وصف وحدد علاقته بعديد من المؤلفين ببعض التفاصيل . وحكمه على شكسبير ليس بمقطوع الصلة عما يقوله عن الشعر . لقد احتج ضد تأكيد الأخوين شلجل عن فنية شكسبير . وفوق كل شئ فإن الفن فى تصويره يمت إلى الطبيعة . وشكسبير «ليس محاسبا وليس باحثا» ، إن «أعماله أشبه بمنتجات الطبيعة ، وهى تحمل طابع عقل مفكر» ، وأعماله حافلة تماما «بتطبيقات مع النظم اللامتناهى للكون وتطابق مع الأفكار المتأثرة والوشائج مع

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٢

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٦٦ - ٦٧

القوى والأحاسيس الأسمى للبشرية . إنها رمزية وغامضة ، بسيطة لا يمكن استنفادها ولا يوجد شئ بلا معنى يمكن أن يقال عنها سوى أن نسميها أعمالا فنية بهذا المعنى المحدود والآلى للكلمة^(٥٦) . ومن قبل كان نوفاليس قد رأى شكسبير تحت تأثير مقال أوجست فلهلم شلجل عن «روميو وجوليت» - فى إطار التقابل المتضاد حيث لاتصالح : الشعر واللاشعر ، التناغم والتنافر ، السوقى والمنحط والقبیح وهو فى مرتبة أدنى مما هو رومانسى ورقيق وجميل ، أى الأدنى الحقيقى لما هو روائى^(٥٧) . والتاريخ يلعب بصفة خاصة دور ضرب المثل بهذا الصراع بين الشعر واللاشعر^(٥٨) . ومن الغرابة بمكان أن مسرحية «هاملت» تسمى هجائية عن العصر المتمدن الحديث ، إنها تعبير عن الكراهية القومية الانجليزية للدينمارك^(٥٩) . وقصائد شكسبير تعد مشابهة لنثر سرفانتس وبوكاشيو ، باعتبارها «رائعة ومتحذلقه وكاملة»^(٦٠) . وفى أواخر حياة نوفاليس القصيرة أعرب عن حيرته تجاه شكسبير الذى هو كما يقول أكثر حلقة من اليونان : «إننى أفهم فطنة أريستوفانيس لكننى أبعد ما أكون عن فهم فطنة شكسبير . وبصفة عامة إن فهمى لشكسبير غير كامل بالمرة»^(٦١)

لقد شعر نوفاليس بالضرورة أنه أقرب إلى معاصريه وأسلافه الألمان . لقد قدس شيلر كشخص وكقوة خلقية وتنبأ بأنه سيكون مربى القرن القادم^(٦٢) ولقد صادق على عرضه التحليلى لبرجر بل حتى اعتبره معتدلا^(٦٣) . ولم يبد

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٦٢

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٩

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٣٠١

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٢٥٨

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٢٩٩

(٦١) المصدر السابق ، ص ٢٩٣

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٥٦

(٦٣) المصدر السابق ، ص ١٦٣

سوى ملاحظات واهنة تظهر أنه يقر ببعض المحدوديات عند الأخوين شلجل وتيك . لكن رد فعله لجوته وخاصة لروايته «فلهم ميستر» يتقرر على نحو أكثر امتلاء وأكثر تشخيصاً . فى البداية رأى فى رواية «فلهم ميستر» الرواية الرومانسية المثالية : فلسفتها وأخلاقياتها رومانسية ، وكل شئ معروض بسخرية رومانسية^(٦٤) . ولكنه اكتشف حيثئذ وتعجب أنه كان أعمى لفترة طويلة وأن الرواية مظهرية وادعائية وغير شاعرية بأعلى درجة ، فهى هجائية للشعر والدين الخ . إنها أشبه برواية «كانديد» لفولتير موجهة ضد الشعر^(٦٥) وهى بكاملها نثرية وحديثة^(٦٦) . إن ما هو رومانسى يتلاشى هناك وكذلك يتلاشى الشعر الطبيعى والشعر الإعجازى . لقد جرى تناسى الطبيعة والتصوف . ونوفاليس هو نفسه سيد نبيل يشعر أيضاً باستياء إزاء ما اعتبره عظمة الصيد المرخص للنبلاء . ولا يعرف الإنسان ما هو الأسوأ: الشعر أم النبلاء نظراً لأن جوته يعتبر الشعر على أنه يخص النبلاء وأن النبلاء يتمون إلى الشعر^(٦٧) ونوفاليس فى تناقض مع الأخوين شلجل اللذين مجداً رواية «فلهم ميستر» على الرواية الرومانسية الحقيقية . ويشعر نوفاليس بشريتها ونزعتها السوقية الموجهة لأوساط الناس وادعائها . بل إن الرواية «بغضة» بل وحتى «سخيفة» وروايته هو «هنريخ فون أو فتردينجن» كان قد كتبها فى الواقع ضد رواية جوته تلك . إنها تأليه^(٦٨) للشعر وهى تحتفل بوحدة الكون والطبيعة ، الواحد والكل ، الموت والحلم :

الكون موت وحلم ، موت وحلم الكون^(٦٩)

(٦٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٦٠

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٢٥٢

(٦٦) المصدر السابق ، ص ٢٦٦

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٩١

(٦٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٠

(٦٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٠٤

فكرودر و تيك

عادة ما يرتبط فلهم هينريخ فكنرودر (١٧٧٣ - ١٧٩٨) وصديقه لودفيج تيك (١٧٧٣ - ١٨٥٣) بنوفاليس ، إلا أن تفكيرهما الجمالى وخلفيتهما الثقافية مختلفان فى الحقيقة اختلافاً بينا . ففكنرودر يستمد فكره من هامان وهردر . وتيك مفكر انتقائى تلفيقى يعكس سنة بعد أخرى تقريرا النظريات الجمالية لمعاصريه بدءا من فكنرودر وانتهاء بارتباط مستمر بنظريات صديقه سولجر .

ولا يكاد يُعد فكنرودر ناقدًا «أديبا» ويمكن للإنسان أن يجمع بعض الآراء الأدبية من مراسلاته أو يلاحظ بالأحرى بحثا نقديا قاسيا عن تمثيلات هانزساكس التى كتبها لأحد المؤرخين القدماء للأدب الألمانى وهو اردوين جوليوس كوخ ، غير أن النظريات الجمالية المعروضة فى «مسائل عاطفية عن الولع بالفنون والأديرة» (١٧٩٧) «والشطح الخيالى للفن» (١٧٩٩) رغم أنها مخصصة تماما لفن التصوير أو الموسيقى فإنها مع هذا متعلقة أيضا بالأدب ، ففيها يعبر فكنرودر عن رأيه فى الفن بصفة عامة وفنه هو بصفة خاصة من خلف قناع «أخيه العلمانى المحب للفن» والموسيقى جوزيف برجلنجر . ورأيه فى الفن والحقيقة يشكل النغمة الكلية لكتابه وهو أمر مهم وجدير بالعناية للغاية على نحو لا يمكن تجاهله فى تاريخ النقد .

وواضح أن فكنرودر يفكر فى الفن أساسا على أنه يخدم الدين وأن الفن دين وأنه كشف أو وحى . وكل الفنانين العظام ملهمون وهم ينتظرون ويتضرعون طلبا «للمدد الإلهى المباشر»^(١) . ويحكى لنا فكنرودر بأسلوبه الفطرى قصة رفائيل الذى ظهرت له فى حلم الصورة المنجزة للمادونا ، وعندما

(١) الأعمال والرسائل ، ص ١٥

استيقظ كان قادرا على أن ينسخها من الذاكرة . وتأيدا لهذا الابتكار يقتبس فكنرودر من رسالة فعلية كتبها لكاستليونى قال فيها «فى غيبة النساء الجميلات استفاد من فكرة معينة خطرت له» . غير أن فكنرودر وهو يتجاهل أن روفائيل لم يكن يتحدث عن المادونا بل عن جالاتيا^(٢) يتحدث عن الفكرة وكأنها الصورة ومن ثم يعطى الفقرة الأفلاطونية الجديدة عن الفكرة الباطنية التفسير غير المبرر تماما بأنها «صورة حلم» .

إن الفن كإلهام الهى هو لغة من لغتى الله ، واللغة الأخرى هى لغة الطبيعة : «إن الفن يتحدث إلى الانسان من خلال الصور ومن ثم يلجأ إلى الهيروغليفية الأسرارى والتى تعرف علاماتها ونفهمها خارجيا . غير أن الفن يصهر ما هو روحى وما هو ليس حسيًا فى أشكال مرئية» . إن الفن والطبيعة «يحرّكان معاً حواسنا وروحنا ، أو بالأحرى إن الأمر يبدو كما لو كانت كل أجزاء وجودنا غير المستوعب تذوب فى جهاز عضوى جديد واحد يستوعب ويشمل المعجزات السماوية فى هذه الصيغة المزدوجة»^(٣) : الشفرات ، اللغة المزدوجة للطبيعة والفن - هذه هى الأفكار التى نلتقى بها من قبل عند هامان ولكنها تبدو عند فكنرودر فى سياق جديد ومع نكهة عاطفية جديدة . فهو بالنسبة للفكرة نفسها يستطيع أن يستخدم أيضا الصورة الأفلاطونية الجديدة والصورة كما هى عند الفيلسوف ليبترز والخاصة بالطبيعة والفن على أنهما «مرآتان مقعرتان سحريتان . . . تعكسان لى كل الأشياء فى العالم رمزيا ، ومن خلال تلك الصور السحرية أتعلم أن أعرف وظاهريا أن أفهم الروح

(٢) أدين بهذه النقطة إلى ملاحظة فى طبعة هـ . هـ مورشرت لكتاب «مسائل عاطفية» (ميونخ ، ١٩٤٩) ص ١٢٦ .

(٣) الأعمال والرسائل ، ص ٦٩ - ٧٠ .

الحقيقية لكل الأشياء»^(٤) وفي هذا التصور للفن فإن الشعر مستبعد نظرا لأن «الكلمات» منتقصة في التعبير : «إن ما هو غير مرئي والذي يحلق مؤقتا هو وحده الذي لاتضعه الكلمات في عقولنا»^(٥) ولكن من المؤكد أن الكلمات هنا يجب أن تعنى الكلمات العقلية ، الكلمات التى تستخدم يوميا ، أولغة العلم وليس لغة الشعر الذى هو فن من الفنون والذي هو فن فكنرودر .

وبهذه النظرة للفن كإلهام وهى القول بأنه العلاقة الأسرارية للغة الله ، فإنه ليس هناك ما يدعو للدهشة أن يحط فكنرودر من شأن كل النقد وكل الفكر عن الفن : «من ذلك الذى وعنده مَجَسَّ الفهم الباحث يريد أن يكتشف مالا يمكن أن يُستشعر إلا من الداخل فإنه لن يكتشف دائما إلا أفكارا عن الشعور وليس الشعور نفسه على الإطلاق ؟ إن هناك لهوة معادية أبدية بين مشاعر القلب وتحريات البحث . إن المشاعر لايمكن أن يجرى التقاطها وفهمها إلا بالمشاعر»^(٦) . ومن ثم فلا يجب ولايمكن أن توجد أى مقارنة بين الأعمال الفنية : «إن المحك الحق بالنسبة لروعة العمل الفنى يكون إذا ما نسى الإنسان كل الأعمال الأخرى من أجله بل ولايفكر حتى فى الرغبة فى عقد مقارنات بينه وبين الأعمال الأخرى»^(٧)

فإذا لم تكن هناك إمكانية لعقد المقارنات بين الأعمال الفنية لأن كل الأعمال الأصلية تظهر نفس صفة الإلهام فإن التسامح الشامل هو المترتب بالضرورة . وبينما يُصنف فكنرودر عادة على أنه الذى ألهم نزعة العصور

(٤) المصدر السابق ، ص ١٤٧

(٥) المصدر السابق ، ص ٦٧

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٢

(٧) المصدر السابق ، ص ٢١١

الوسطى الفنية وحركة النصارى (التي بدأت بعد حوالى عشر سنوات من وفاته عام ١٧٩٨) فإنّ رأيه العملى متّسع وانتقائى : إن الفن القوطى وفن عصر النهضة هما اللذان يبهجان على السواء بمثل ما تفعل موسيقى القرن الثامن عشر . وهو فى النظرية يزكى التسامح الشامل : «بالنسبة لله فإن المعبد القوطى يبهج كما يبهج معبد لليونان ، وموسيقى الحرب العنيفة عند البدائيين هى بالنسبة له ساحة سحر الجوقات الفنية والأغاني الكنسية»^(٨) لماذا نلعن العصور الوسطى لعدم بنائها على غرار اليونان؟ علينا أن «نستشعر بأنفسنا» كل الموجودات الغربية ونضفى عدم التسامح النابع من الفهم : «الجمال : كلمة غريبة عجيبة ! اخترعوا أولا كلمات جديدة لكل عاطفة فنية مفردة ولكل عمل فنى مفرد»^(٩) إن الخرافة أفضل من الإيمان بالنسق أو المذهب ، والعبادة حتى الافتتان أفضل من النزعة القطعية . إن ميزة عصرنا هى ارتقاؤنا : إننا نقف كما لو كنا على قمة جبل : أراض عديدة وشعوب عديدة تتواجد حولنا وتحت أقدامنا : «دعونا إذن نستمتع بهذه السعادة ودعونا نختلس النظرات إلى كل العصور وكل الشعوب ودعونا نحاول دائما أن نستشعر ما هو إنسانى فى كل مشاعرهم المتكشفة وأعمال الوجدان»^(١٠) إن صوت هرذر يتكلم هنا ثانية بل حتى يتكلم بمزيد من الحمية : إن كل عمل فنى متفرد ورائع فى موضعه ، وعلينا أن نستمتع بعالم الفن فى كل تنوعه العجيب . ولا تزال هناك الشفقة والحمية الإنسانية الأصيلة عند فكنرودر وقد اختفيا فى النزعة التاريخية المتأخرة والافتتان الانتقائى بالقديم .

(٨) المصدر السابق ، ص ٥٢

(٩) المصدر السابق ، ص ٥٤

(١٠) المصدر السابق ، ص ٥٥

ولما كان الفن قائما فى الالهام من أعلى وتواصل الانفعال فإنه لم يعد هناك موضع فيه للتقنية والحرفة ، وإن جوزيف برجلنجر اشتهر باستلهام الموسيقى كما لو كان سُكراً إلهيا (كلما كان فعلا ازدادت لغته حلقة وغموضا) وهو ساخط عندما يكتشف أن الفن حرفة وأن كل الألحان قائمة على قانون رياضى مفرد وأنه «بذل التحليق بحرية» فإن «عليه أن يرتقى البناء الفج والقفص الفج الخاصين بأجرمية الفن» وأن يتعلم آلياته الشاقة^(١١) .

وهكذا يشعر فكنرودر - ربما بقوة أكبر من أي من معاصريه - باغتراب الفنان عن مجتمعه والصراع بين الفن والحياة ، بين الشعر والنثر ، بين الواقع والحلم . ويتأرجح برجلنجر فى هذا الصراع «بين الحماسة الأثيرية والبؤس المنحط على الأرض»^(١٢) وتوصل تدريجيا إلى «تقبل الفكرة التى تذهب إلى أن الفنان لا يجب أن يكون فنانا إلا لنفسه والاعلاء من شأن قلبه وواحد أو قلة من الناس يفهمونه»^(١٣) . ولكن يجب ألا ننسى أن فكنرودر قد وضع هذه المشاعر فى فم شخصية خيالية وأنه هو نفسه يشعر بوجود مسافة بينه وبينها ، وأنه يرى النقص الإنسانى عند أولئك الذين يستشعرون بقوة الهوة بين الواقع والفن . وكان برجلنجر (وربما كان هذا نقدا ذاتيا مريراً وجهه فكنرودر لمحدودياته) واحدا من أولئك الذين ابتدعوا بالفن أكثر من ممارستهم له»^(١٤) ويقرّ فكنرودر بوجود اختلاف بين الشطح الخيالى والقوة الابداعية التى لا يمكن الإحاطة بها لدى أعظم الفنانين . ويهلك برجلنجر فى هذا الصراع مع العالم : إنه الفنان

(١١) المصدر السابق ، ص ١٢٤

(١٢) المصدر السابق ، ص ١٣٠

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٢٨

(١٤) المصدر السابق ص ١٣١

«المنقسم» الطموح المحبط فى النهاية والشاعر بالعقم والمبشر بشخصية كابلميستر كريسلى فى قصص إ.ت.أ. هوفمان . والفنانون المثاليون هم دورر أو رفائيل ، إنهم الذين عاشوا بتواضع خدمة لخالقهم فى زمن كان فيه الحماسة للفن والالهام الالهى سائدين عندما كان هناك توحد بين الفن والدين وكانا تياراً واحداً معطاءً للحياة^(١٥) .

ولقد كتب فكنرودر فى الفصول الأخيرة من كتاب «السطح الخيالى فى الفن» قبل وفاته بفترة وجيزة عندما أوشك أن يبلغ السادسة والعشرين من عمره وأعرب عن تغير محسوس فى رأيه عن الفن يمكن أن يلاحظ : فتقواه الدينية المبكرة وثقته قد فارقه . وهو الآن يشك فى ما إذا كانت مشاعرنا «هى أحياناً جليلة وعظيمة حتى أننا نطوقها وكأنها تذكارات مقدسة محفوظة فى أوعية القربان المقدس الغالية ونركع أمامها فرحين» ، وأنها تأتى حقاً من «الخالق» أم أننا لانعبد بأنانية قلبنا^(١٦) . والشعر الآن باشتقاق لغوى خيالى كان شائعاً آنذاك باعتباره فن تكثيف الانفعالات التى تهم الحياة فى تعاسة . والفن بصفة عامة هو الحفاظ على المشاعر بدون إشارة إلى أى دلالة ميتافيزيقية . والفن على الأكثر هو شئ ثابت فى تعاقب الأيام والليالى الرتيب والمتواصل ، فى لعبة النرد الغريبة «بلا انقطاع على المربعات البيضاء والسوداء والتى لا يكسب فيها أحد فى النهاية سوى الموت الباعث على الأسى»^(١٧)

إن الفن يمدّ إلينا يد العون ، إنه يقينا محلقين فوق الهاوية المتسعة الخاوية ، معلقين بين السماء والأرض . إن الفن الذى توحى به «خرافة شرقية عن

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٤٧

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢٠٦

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢١٧

القديس المجرد^(١٨) هو طريق الخلاص من صرير عجلة الزمن ، ذلك الصرير الباعث على الصمم دون انقطاع . وهذه العجلة للزمن هي التي على القديس أن يحاكيها مرغما بحركات جنونية مليئة بالوجد إلى أن تحرره أصوات أغنية . إن قصة القديس الخرافية تكاد تبدو كإرهاص لشوبنهاور الذي احتفل بتأثير الفن «بوقف عجلة أكسسين»^(١٩) على نحو يخفف مؤقتا عنه من ألم الوجود عن طريق الوهم . لكن هذا الأمل في الخلاص بالفن وخاصة بالموسيقى من خلال «براءتها الإجرامية» من خلال «غموضها الطموح الإعجازي المخيف»^(٢٠) لها الآن صوت يدعو إلى اليأس ، فهو بعيد كل البعد عن الشفقة المبهجة الخفية لدى الفنانين الألمان الأوائل كما كان يراهم فكنرودر . وسرعان ما مات فكنرودر فلم يتمكن من تطوير وجهة نظره الجديدة . وكل توحيده بين الدين والفن وثقته البسيطة بالإلهام والمشاعر الأصلية وإحساسه بالطلاقة بين الفن والحياة وعزلة الفنان في مجتمع غير ودود هي ما نتذكره اليوم .

أما لودفيج تيك فهو عادة ما يعد رأس المدرسة الرومانسية الألمانية . وعلى أى حال فهو كناقذ لايمك أن يرقى إلى مرتبة الأخوين شلجل . فعقله مفكك للغاية وغير متناسق مما لايمكنه من أن يساهم في نظرية للأدب ، ورغم أن ذوقه محدد تماما فإنه نادرا ما يتسع في المجادلات الضرورية التي تجعله ناقدا تطبيقيا ممتازا . وعمله كباحث أدبي مهما يكن هذا العمل ذا قيمة في وقته وموضعه لهو الآن قد عفى عليه الزمن تماما . ومن السهل استبعاده ومع هذا فهناك ما يمكن أن يقال عنه كناقذ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٩٧

(١٩) ملك أسطوري عاقبه كبير الآلهة زيوس بسبب حبه لهيرا بأن ربطه على عجلة نوارة نورانا أبديا في

ترتاروس (الترجم)

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٧

إن تيك صاحب نزعة انتقائية تلفيقية يعكس تأثيرات عصره وأصدقائه .
ولقد مرّ بعدة مراحل متميزة تماماً : كانت هناك مرحلة تمهيدية مبكرة تعكس
قراءة في علم الجمال الإنجليزي وهردر ، وهناك مرحلة ثانية (أساساً ١٧٩٧ -
١٧٩٩) وفيها اعتنق ديانة الفن عند صديقه فكنرودر ، والمرحلة الثالثة المتأخرة
(أساساً بين ١٨٠٠ و ١٨٠٣) تظهر تأثير الأخوين شلجل ، ثم بعد فترة كانت
هناك مرحلة جديدة (بعد حوالي ١٨١٠) عندما تقبل توجيهات صديقه
ف.و. سولجر^(٢١) ويمكننا أن نتبع المفاهيم الرئيسية في العصر في كتابات تيك
رغم أنها قد استخدمت بدون يقين وانحراف عن معانيها الأصلية . فعلى سبيل
المثال تأرجح باستمرار بين تصور «العبقرية» على أنها إلهام خالص وبين التركيز
من جانب الأخوين شلجل على مساهمة الوعي في الابداع^(٢٢) . وهكذا نجد أن
«السخرية» التي استخدمها تيك بأستاذية وبأصالة في كوميدياته الساخرة قد
استخدمت في كتاباته النقدية بغموض وبضبابية . ولم يحدث إلا بعد هذا
بكثير وتحت تأثير سلو جر أن توصل تيك إلى التمييز بين سخرية «منحطة»
وسخرية «سامية» ، بين سخرية «إيجابية» وسخرية «سلبية» . وحيث ندد
بالسخرية «السوقية» وتقبل تفسيراً يجعلها متطابقة مع الموضوعية مع تمكن
الشاعر وهيمنته على مادته^(٢٣) . ولقد فعل تيك الكثير لإشاعة مصطلح
«الرومانسية» على نطاق شعبي لكنه هو نفسه استخدمه بشكل زئبقى بالمعنى
القديم ويعنى أى شئ عجيب أو يرتد إلى العصور الوسطى . وفي أخريات

(٢١) هناك معالجة مستفيضة أكثر عند روبرت منير «شاعر روماني ألماني لودفيج تيك» وخاصة ص ٢٠٥ وما بعدها .

(٢٢) انظر مقتبسات ومناقشة عند ماري يواقيمي «الفترة الكلية العالمية في الرومانسية الألمانية (بينا ، ١٩٠٥) ص ١٨١ وما بعدها .

(٢٣) انظر : رودلف كويك : «لودفيج تيك» (ليبزج ، ١٨٥٥) المجلد الثاني ، ص ١٧٣ ، ٢٣٨ و«الكتابات» (برلين ١٨٢٨) المجلد السادس ص ٢٧ - ص ٢٩ من المقدمة .

حياته أصرّ على أن الشعر كله منذ القديم هو «شعر رومانسي» وأنه يستحيل أن نستخلص تفرقة بين «الرومانسي» و«الشاعري»^(٢٤). وواضح أنه لا يوجد الكثير في طريق النظرية يمكن أن نتعلمه من تيك.

ونستطيع بطبيعة الحال أن نجد في كتابات تيك العديدة كمًا هائلًا من الآراء الأدبية. وفي الحقيقة إن الكثيرين من رواياته وأعماله الدرامية هي الهجاء والمحاكاة التهكمية ضد جماعة العقلانيين المتيقنين في برلين وضد كاتبى الدراما الناجحين نجاحا مذهلا كوتزيو وإيفلاند وضد عديد من رفاقه الرومانسيين، وفي أخريات حياته وقف ضد الألمان الشبان. ومن سنواته المتأخرة لدينا محادثات مسجلة تحدث فيها تيك تقريبا عن كل كاتب في الأدب العالمى^(٢٥). لكن القليل من هذه الكتابات قد تطور وأصبح جوهرى وجرى تحليله وبحثه. كل ما هنالك أنه يقرر لأن تيك يريد من النقاد أن يتوجّهوا للمشاعر المباشرة الشخصية^(٢٦).

والكم الهائل من الأعمال التى أشرف على إصدارها والترجمات من كتاب الدراما فى العصر الإليزابيثى وترجمته لرواية «دون كيشوت» لسرفانتس وتعاونه وإشرافه على إصدار شكسبير بالألمانية بعد أن كفّ أوجست فلهلم شلجل عن هذا - كل هذا ليست له إلا أهمية تاريخية اليوم. لقد أظهر البحث أن ترجمات تيك وتنقيحاته غير دقيقة بشكل كبير فى معظمها^(٢٧) واليوم لا يمكن

(٢٤) كويكه : «تيك» ، المجلد الثانى ، ص ١٧٢ ، ص ٢٢٧

(٢٥) كويكه ، المجلد الثانى ، ص ١٦٧ - ٢٥٦

(٢٦) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص ١٨٢

(٢٧) هناك معلومات وافرة فى كتاب هنرى لويكه (مشرقا) عن شكسبير وكتاب اوبير زيدل عن لودفيج تيك

الرومانسى الألمانى .

أن يكون لدينا تعاطف إزاء حماسته «للانتحال» الشكسيري . وعلى الأقل فى فترة من الفترات اتخذ تيك وضعاً يدعو للانبهار بأن ينسب ٦٢ تمثيلية لشكسبير . والانجليز الذين لم يوافقوه على هذا كانوا موضع احتقاره : فهم فى رأيه لم يقرأوا شكسبير «فى سياقه»^(٢٨) وإن ثناءه على تمثيلات مثل «حارس مرج من ويكفيلد»^(٢٩) أو «لوكرين»^(٣٠) يبدو بصفة خاصة متهوراً نظراً لأنه اعتقد أن مارلو وويستر قد بالغوا فى التقدير لكنه مدح وحلل «الخائن» لمدلتون . وكان معجباً وتلميذاً مخلصاً لبن جونسون^(٣١)

وعلى أى حال لم يتمخض شئ من كتاب تيك الكبير عن شكسبير والذى اشتغل عليه معظم حياته ومانشر عام ١٩٢٠ على أنه ما تبقى منه ليس سوى كونه نزعة تعاطفية من الملاحظات والحواشى ومعظمها يرجع إلى حوالى عام ١٧٩٤ والفصلان اللذان يشكلان المقدمة (١٧٨٢) لا يحتويان سوى تأملات عامة عن العصور الوسطى والمسيحية والفروسية ، الخ . والنظرية الكامنة وراء القائم بالتشريح هو التناول التاريخى : ليس النظر إلى شكسبير على أنه «ظاهرة منعزلة» بل النظر إليه «لاستخلاصه من عصره وبيئته وخاصة عقليته»^(٣٢)

وبالنسبة لأبحاثه المنشورة عن شكسبير نجد أن أقدمها كُتب عندما لم يكن قد تجاوز العشرين وهو «معالجة شكسبير للأعاجيب» (١٧٩٣) هو أهم أبحاثه

(٢٨) الكتابات النقدية ، المجلد الأول ، ص ٢٣٧

(٢٩) مسرحية أجيّز نشرها عام ١٥٩٥ يُحتمل أنها من تأليف الإنجليزي روبرت جرين (١٥٦٠ - ١٥٩٢) (المترجم)

(٣٠) تمثيلية (١٥٩٥) واردة فى الملف الثالث من أرشيف شكسبير . والمؤلف مجهول والمحدثون ينسبون لها لجورج بيل (١٥٥٨ - ١٥٩٧) (المترجم)

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٣٠ ، ص ٢٢٤ ، ص ٢٨٢ ، ص ٢٠٢

(٣٢) «كتاب عن شكسبير» بإشراف لويك ، ص ٤٠٦

من الناحية النقدية . إنه تدريب ممتاز على النقد السيكولوجى على الطريقة الانجليزية . إن تيك يعرف أن شكسير مهتم بالتأثير المسرحى وإبداع الوهم . وهو يظهر كيف يتحقق هذا بعدة طرق فى الكوميديات مثل مسرحيتى «العاصفة» و«حلم ليلة فى منتصف الصيف» ، وفى تراجيديات مثل «هاملت» و«ماكبث» . وفى التمثيليات «الرومانسية» هناك عالم متماسك كلى من الأعاجيب مطروح على حين أن كل الانفعالات القوية تم إخمادها حتى لاثير الاضطراب فى الوهم . وفى التراجيديات فإن روح العالم تظهر متباعدة تماما فى الخلفية ومن ثم يظهر ما هو أكثر غموضا وأكثر باعثا على الرعب . ويظهر البحث أثارا من التصورات المغلوطة العقلانية فى القرن الثامن عشر . فتناول شكسير للأعاجيب والخوارق يجرى الاعتقاد فيه على أنه محاولة لإخفاء نقص القواعد وجعلنا ننسى قوانين علم الجمال . وهاملت وهو يرى الشبح فى منظر خلوته مع نفسه أو ماكبث وهو يرى شبح بانكو فى المأدبة هو حدث فى كل منهما مفروض فيه أنه مما يمكن تفسيره تفسيراً طبيعياً فيراه منظراً قائماً على الكناية^(٣٣) ومع هذا فإن البحث فى مجمله حافل بالملاحظات الحساسة . ومن المؤكد أنه يتفوق على المناقشات السابقة عن نفس الموضوع عند السيدين مونتاجو وجوزيف وورتن . فإذا قارنا بحث تيك التالى «رسائل عن شكسير» (١٨٠٠) مع هذين السيدين فإننا نجده مفككاً ومسهباً . وهو يعلن تقديس الشاعر من ناحية المبدأ : لا يستطيع الإنسان أن ينقد عملاً فنياً بمثل ما أن الانسان لا يستطيع أن يلوم الطبيعة . وهو يتباهى بأنه لم يوجد قبله أى إنسان بل من المؤكد أنه لم يوجد أى «انجليزى له كتابة مطبوعة» قد فهم شكسير ، لكنه لايقول إلا القليل الذى لايتجاوز الثناء الملموس على مزايا عصر شكسير

(٣٣) الكتابات النقدية ، المجلد الأول ، ص ٢٧ ، ص ٢٨ ، ص ٦٥ ، ص ٧٣ الخ .

(وهي أمور شائعة منذ هردر وتوماس وورتن) وتنوع تمثيلات شكسبير وحرية التخیل التي سمح بها التنظيم المادی للمسرح الإلیزابیثی^(٣٤) .

لقد انشغل تیک انشغالا شديدا بإحياء الفن المسرحی الإلیزابیثی . ولقد وجّه العروض المتطهرة من العوائق المعتادة فی القرن التاسع عشر . وهو فی رواية متأخرة له «السید النجار الشاب» (١٨٣٧) وصف بالتفصیل عرضا خیالیا قائما علی الهواية لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» بانتباه شديد من ناحية العرض المسرحی بالأسلوب الإلیزابیثی^(٣٥) وهناك دلیل آخر علی تناول شكسبير علی أنه رجل المسرح وفن التمثیل وهذا شئ كان نادرا بین معاصريه . ومن زیارته للندن عام ١٨١١ لدنيا انتقادات متناحرة لجون فیلیب كمبل وماكردي وکین^(٣٦) ولكننا لا نملك سوى الشك فی الفهم العمیق لدى تیک لشكسبير إذا ما قرأنا نظرياته المتناقضة ظاهريا عن شخوص شكسبير : فهو يعتبر السیدة ماكبث «نفسا رقيقة ومحبوبة» ويُمَجِّد الملك كلودوس ويمدحه علی أنه حالم وشخصية قوية ويسمى بولونیوس «رجل دولة حقیقيا» . وسلوك هاملت تجاه أوفیلیا یشرحه بحملها المفترض والمونولوج «أن تكون أو لا تكون» یقول : إنه «لم» یكفّ عن الانتحار^(٣٧) .

وفشل تیک كناقذ لشكسبير یتضح بأجلی صورة من رواية «المشاعر» (١٨٢٥ ، ١٨٢٩) حیث یبدو فیها كشخصیات روائية خیالية كل من شكسبير وجرين ومارلو وفلوریو وإیرل سوثمبتون والسیدة الکئیبة فی السونیتات الخ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٤٩ ، ص ١٥٢ ، ص ١٥٩

(٣٥) الکتابات (المجلد ٢٨ برلین ١٨٢٨ - ١٨٥٤) ص ٢٨ ، ص ٢٥٨ ومابعدها وخاصة ص ٢٦٥ - ٢٦٩

(٣٧) الکتابات النقیبة ، المجلد الرابع ، ص ٣١٨ ومابعدها انظر من أجل التفاصيل الکاملة لزيارة تیک عند زیدل .

«لودفیع تیک وإنجلترا» ص ٤٨ ومابعدها .

والكتاب غريب باعتباره من أقدم المعالجات الروائية لوفاة مارلو والمثلث الذى يجمع شكسبير وسوثمبتون والسيدة الكثيبة . وعلى أى حال فهى كصورة لانجلترا فى العصر الإليزابيثى فإنها عاطفية ومزيفة بشكل لا يُصدق . وليس لها أى دقة تاريخية أو جو أو اهتمام قصصى بسيط . «هذا العرش الملكى للملوك ، هذه الجزيرة الامبراطورية بالنسبة لوالد شكسبير الباكي ولشكسبير ، والضعف العاطفى ، يتحدث أشبه بالرومانسى الألمانى : من خلال مسرحية (روميو وجوليت) يشعر بأنه «قد خُلِق» وأن «ماهيته الخاصة قد أُبتُعتُ للحياة»^(٣٨)

وبالمثل ، فإن اهتمام تيك بالأدب الأسباني يتركنا وقد تولد لدينا نفس الشعور بالإحباط . فلا يكاد يوجد أى نقد لسرفانتس فى كتابات تيك رغم أنه ترجم روايته «دون كيشوت» واقترح أن تترجم ابتته رواية «برسيل» (١٨٣٧) ولا نجد إلا دفاعا عن أقصوصته «ال كوريوز والسفيه» . وهذا مما يمكن اقتباسه على أنه تصوير لمنهج الأخوين شلجل لإيجاد وحدة عضوية فى عمل عظيم بكل ما يتسع له الأمر . وهو يرى فى الرواية تصويراً للحمق المدمر عند إنسان يريد لمثاله أن يتحقق وهو يقارن هذا بالنزعة الوهمية غير المزعجة^(٣٩) .

ولقد كان تيك أول ألمانى يهتم اهتماما شديدا بكالدرون وكان أول من حاكى أوزانه وحيله فى الدراما الألمانية . ولقد تأثر بأوجست فلهلم شلجل بحماسة ، ولكن عندما أوجدت ترجمة شلجل غموضا فى مؤلف كالدرون فى ألمانيا خفف تيك إعجابه السابق . لقد رأى فى كالدرون ابتكارا ونزعة تقليدية

(٣٨) الكتابات ، المجلد ١٨ ، ص ٢٦٥ ، ص ٢٥٦

(٣٩) هناك عن دراسات تيك الأسبانية كتابان من تأليف ج.ج. براتراند الأول «تيك والمسرح الأسباني» باريس ،

١٩١٤ ، والثانى «سرفانتس والرومانسية الألمانية» باريس ١٩١٤ . انظر : الكتابات ، المجلد ٢٣ ، ص ٤٦ وما بعدها .

صارمة وطنطنة وقسوة وطور اهتماما معارضا في لوب دي بيجا الأكثر واقعية وتساءل ما إذا لم يكن هو الشاعر الأكبر بين الاثنين^(٤٠) كما عرف تيك الكثيرين من كتاب الدراما الأسبان الأقل شهرة في العصر الذهبي : مورنو ، روجاس ، موتلفان ، الخ . وقد انشغل بأبحاث واسعة يمكن أن تسمى اليوم «الأدب المقارن»^(٤١)

كما لعب تيك أيضا دورا هاما في إحياء الأدب الألماني الأقدم . وفي عام ١٨٠٣ نشر مجموعة محدثة سيئة من «أغاني الحب» . ولقد أثبتت مقدمته أنها كانت ذات تأثير هائل . ويحكى لنا يعقوب جريم أن تيك وجه حماسه لدراسة القديم الألماني من هذه الطبعة . وعلى أي حال ليس هذا عملا ضخماً من أعمال المعرفة الموسوعية ، بل هو بالأحرى ترديد لبعض آراء الأخوين شلجل . وهو يقول إنه لا يوجد إلا شعر واحد وفن واحد . وهو يثنى على عصره لفهمه جميع أنواع الشعر وشكسبير والإيطاليين والأسبان . وهو يرسم صورة عاطفية للفروسية والحب العذرى ويصف القرنين الثاني عشر والثالث عشر بأنهما العصر الذهبي لازدهار الشعر «الرومانسي» . وبالنسبة لقصائد الإنشاد عن الحب في ألمانيا لا يكاد يوجد لدى تيك ما يقوله عدا التنديد بالقصائد بسبب صوته العذب وقافيتها المتسبية وخطتها وفطرتها^(٤٢)

زيادة على ذلك دشّن تيك دراسة للدراما الألمانية في بواكيرها بعرض ثرى لمجموعة «المسرح الألماني» (١٨١٧) والتي لأول مرة أعادت طبع أعمال الكاتب

(٤٠) الكتابات النقدية ، المجلد الثاني ، ص ١٩٤ - ١٩٥ ، ص ٢٤٩ رسائل إلى سولجز . المراسلات الكاملة بإشراف برسي ماتنكو (نيويورك ، ١٩٣٣) ص ٤٧٦ ، ص ٤٩٣ - ٤٩٤

(٤١) الكتابات النقدية ، المجلد الثاني ، ص ٦١ - ٩٢

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٨٥ - ٢١٤ ج. حريم : الكتابات الصغيرة (٨ مجلدات ، برلين ١٨٦٩ - ١٨٩٠) المجلد الأول ، ص ٦ ، المجلد الرابع ، ص ٧

الدرامى فى القرن السادس عشر يعقوب أيرر وبعض تمثيلات من الكوميديات الإنجليزية وبعض المسرحيات الدرامية لأندرياس جريفوس .

غير أن أوجه النشاط هذه قد حجبتها تماما من ناحية الأهمية النقدية طبعات تيك التى أصدرها للنزو ونوفاليس وهنريخ فون كليست^(٤٣) ومناقشاته لجوته حيث ظهر . ولقد كان تيك يُكنُّ شعورا قويا لصالح جماعة «العاصفة والاجتياح» الألمانية وجوته فى بواكيره . وهو يفضل تفضيلا شديدا جوته الشاب على جوته الناضج : وهو يمجّد «جوتز فون برلينجن» و«فرتر» . زيادة على ذلك فإن وجهة نظره الكلية حتى بالنسبة لجوته فى بواكيره لاتخلو من نقد . فهو يؤكد ضعف الشخصيات الرئيسية الروائية عند جوته . وحتى فاوست فهو سلبي فى علاقته بالبطل جرتشن . وتمثيلات جوته غير درامية ، فهو ليس لديه حس تاريخى وليس ناقدا ممتازا : وبصفة خاصة فإن نقد جوته لشكسبير لايجد استحسانا عند تيك . وكلاسيكية جوته المتأخرة تبدو لتيك مضطربة . والارتباط بشيلر كان ضاراً لكليهما . ولقد وجد تيك الجزء الثانى من «فاوست» منفراً ، ولم تكن لديه فائدة بالنسبة لكتابات جوته الأخرى . ومع هذا فسرّ جوته فى بواكيره بتعاطف وبصيرة . فعنده أن جوته هو الفنان الاشكالى ، وهو لا يختلف عن «تاسو» جوته أو لتز أو كليست صديق جوته فى تمردهم ضد المجتمع واقتربهم من الجنون والانتحار^(٤٤) وهكذا استطاع تيك أن يشرف على إصدار كتابات معظم الأدباء المنسب آنذاك : لتز ، رغم أنه لم يزعم وجود عظمة له واقراً بأنه مجرد كاريكاتور لجوته^(٤٥) . ونفس الشعور

(٤٣) طبعات لنز ١٨٢٨ ، نوفاليس ، ١٨٠٢ و ١٨٤٦ وكليست ١٨٢٦

(٤٤) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص ١٧٥ وما بعدها . وخاصة ص ١٨٧ ، ص ٢٠٥ ، ص ٢٠٧ ، ص ٢٠٨

، ص ٢٣٠ .

(٤٥) المصدر السابق ، ٢٤٣

المصاحب له جذبه أيضا إلى كليست الذى لم يكد يلقاه أبان حياته ، لكنه استخلص كتاباته ونشرها . وبالنسبة للمحدثين المتحمسين لكليست يبدو لهم المقال الافتتاحى غامضا فى معلوماته الببليوجرافية وباردا تماما فى تقديره للأعمال . واهتمام تيك واضح أنه اهتمام سيكولوجى وشخصى . لقد جذبته «القوة المظلمة» فى أعماق كليست التى دمرته و«رغبته المحيرة الفجائية للقفز فوق كلا الحقيقة والطبيعة ورغبته فى وضع الخواء والعدم فوق الواقع» وهو يحب فى كتابات كليست العنصر التاريخى الألمانى واللمسات فى قصص الجنيات الرومانسية ، لكنه مستاء من العنصر الصوفى الغامض والغريب . ولم يستطع أن يرى فى كليست فى إجماله إلا «صاحب السلوك الأخلاقى الجليل»^(٤٦) . والاهتمام نفسه «بالشاعر الرجيم» يرقى إلى تعاطف تيك مع جريب وقد كتب لمؤلفه «هرزوج فون جوتلانند» مقدمة ، وقد حاول أن يساعده بشكل شخصى^(٤٧) وكان محتما أن يفضل تيك مسرحية «الصوص» لشيلر على كل مسرحيات شيلر الأخرى وقد ندّد بتطوره اللاحق وخاصة «عروس مسينا» بسبب كلاسيكيته المخترعة وغنائيتها الأوبرالية وتصورها للقدر اللاعقلانى . وشيلر الذى أسس المسرح الألمانى تصوره تيك على أنه كان أيضا أول من دمر هذا المسرح^(٤٨)

ولقد حاول تيك فى أخريات حياته أن ينسى ماضيه الرومانسى . فكتب إلى فريدريك شلجل أنه «لايجد لذة فى كل الأشياء التى أثرتها» واستاء من

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ص ٢٤ ، ص ٥٥

(٤٧) كويكه ، المجلد الثانى ، ص ٢٢ ومابعدها

(٤٨) الكتابات النقدية ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٩ ، ص ٢٤٧ ، ص ٢٤٧ ، ص ٢٤٩ . كويكه ، المجلد الثانى ، ص

١٩٢ ومابعدها .

كونه قد اعتبر «رأس ما يسمى المدرسة الرومانسية»^(٤٩) ولقد حكم على معاصريه الأصغر بقسوة وبغير تعاطف . وبداله أن برنتانو وأخته بتينا متكلفين وغير مخلصين ، وبدا له إ.ت.أ . هوفمان مجرد كاتب لزخرفة بشعة وأنه وراق «ناسخ»^(٥٠) كما أن تيك لم يجد فائدة في ألمانيا الفتية لأن نزعته المتطرفة السياسية ضد تكوينه . وهو بحديثه عن الشاعر هايني قد أعطى منفذا لتزعته المعادية للسامية ، لكنه لم يفكر في نفسه أيضا إلا على أنه من أتباع المحاكاة التعسفين لجوته اشتكى من وقاحته وسخريته السوقية ورتابته^(٥١) .

وفى كل نقد كتبه تيك نجد أن المناقشات حول جوته ولتز وكليست كانت هي أحفلها بالنغمة الشخصية ، وهي توحى بأن تيك كان منشغلا بشدة بمشكلة الفنان في المجتمع وخطر الشعر على صحة الشاعر العقلية . ومن الناحية الشخصية هرب تيك من الخطر واستطاع أن يفسر تطوره على أنه تطور نحو الصحة والحقيقة . وفى الوقت نفسه احتفظ باهتمام وتعاطف للفنان «عند حافة الهاوية» نظرا لأنه عندما كان شابا عاش هذا الشعور كما نبض به الآن ، ونحن نسترجع معرفتنا بدراساته لرفاقه الفنانين وجوته الشاب ولتز وكليست نستطيع أن نجد اهتماما إضافيا فى الأقوال المتناثرة لتيك فى بواكيره والتي ترد فى السياق الخيالى ومع هذا لا تكشف من ناحية السيرة فحسب بل من الناحية النقدية أيضا الصياغات الحادة للمشكلات والأفكار التى لم تلق إلا مؤخرا

(٤٩) لودفيج تيك والأخوان شلجل ، اشراف هـ. لويكه (فرانكفورت ، ١٩٣٠) ص ١٦٩ ، رسالة بتاريخ ٢٦ أغسطس ١٨١٣ فى كويكه ، المجلد الثانى ، ص ١٧٣

(٥٠) المصدر السابق ص ٢٠٦ ، ٢٠٤ الخ . وعن بتينا انظر رسالة تيك إلى سولجر ٥ مايو ١٩٤٨ ، تيك وسولجر ص ٤٣٦ - ٤٣٨

(٥١) كويكه ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٨ انظر رسالة إلى برينكمان ١٧ نوفمبر ١٨٣٥ فى «إيوفوريون» الملحق ، المجلد ١٣ ص ٧١

نقاشا نسقيا . وما كان فى استطاعة عالم النفس فرويد أن يتحدث بوضوح عن ارتباط الفن بالشبق أكثر مما فعل تيك فى روايته المبكرة «وليم لوفل» (١٧٩٦) : «إن الشعر والفن وحتى الإخلاص ليست إلا شبقا خفيا مُقَنَّعا . . . إن الجنسية والشبق هما روح الموسيقى وفن التصوير والفن جميعه . . . ومشاعر الجمال والفن ليست إلا ألسنا أخرى وطرقا أخرى للنطق نفسه : إنها لاتعنى شيئا سوى دفع الإنسان إلى اللذة الحسية»^(٥٢) ومارلو فى «الشعر» وهو الفنان الذى يعانى من الدمار لأنه لا يستطيع أن يكبح نفسه يقول الشئ نفسه وهو يربط الشعر بالشبق والقسوة والرغبة فى «الابداع والتدمير معا» . وعلى أى حال يرفض تيك هذا رأى . فصوته الناطق على لسان شكسبير ينكر أن هذا حق بالنسبة لأعظم الشعر ويتحدث رومانسيا وبقناعة عن «الرغبة فى اللامرئى» ، الوحدة «بين الأبدى والدنيوى»^(٥٣)

وتيك فى بواكيره يساهم فى الشطح الخيالى عند فكنرودر وقد وجد صياغة لأكبر نزعة جمالية خالصة متطرفة لكلا أخطارها وإغراءاتها وهو يريد لنا أن «نحول حياتنا إلى عمل فنى» . إن الفنان هو ممثل ينظر إلى الحياة كما لو كان دورا عليه أن يمثل ، إنه بلا قناعات صارمة . وهو يعرف أن الفن هو «ثمرة مغرية محرمة» ، ومن يذوق مرة عصيرها الأعماق والأحلى يُفقد فى غمار العالم الحى الفعال . . . وفى وسط الجلبة يجلس هادئا أشبه بطفل فى مهده وينفخ فى تأليفات فى الهواء أشبه بفقاعات الصابون»^(٥٤) . هكذا يتكلم تيك من خلال القناع الروائى ، ومع هذا فهو يتكلم عن أعماق ما فى عقله ويشخص

(٥٢) الكتابات ، المجلد السادس ، ص ٢١٢

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثامن عشر ، ص ٦ ، ص ٦٢

(٥٤) فكنرودر ، الأعمال والرسائل برلين (١٩٤٨) ص ١٩٥ وص ٢٢٢ وص ٢٣٠ وص ٢٣١

نفسه وما يشعر به ليكون لعنة الفنان ومأزقه ، وحتى الموت يجب أن يبدو كجزء من عمل فنى : «أواه أيتها الحياة الإنسانية الهشة الضعيفة ! إننى دائما ما اعتبرك أشبه بعمل فنى ييهجنى والذي يجب أن تكون له نتيجة لكى يمكن أن تكون عملا فنيا وأن ييهجنى ثم سوف أكون راضيا دائما ، وحينذاك سأكون بعيدا جدا عن الفرحة السوقي والكآبة الثقيلة»^(٥٥)

لقد كان لتيك نفسه مزاج الممثل وموهبة المحاكاة والتجرد المرن الذى جعل برنتانو يقول إنه كان «أعظم عبقرية ممثلة لم يسبق إطلاقا أن وطئت خشبة المسرح»^(٥٦) . وتيك نفسه يدرك هذا المَعْلَم فى شخصيته ويقول : «كلما كنت أكثر فردية فقدت نفسى أكثر فى كل شئ» بل إنه حتى ليعترف بأنه يعمل فكره سنة كاملة قبل أن يتوصل بالفعل إلى الإيمان بها . وأحيانا ما تبدو له عبقريته مع محبته للشعر أكبر الشرور فيه والتي يجب أن تدمره تماما^(٥٧) إنه خائف من عالم الحلم الذى اصطاده فى كتاباته ، خائف من العالم المخيف ، عالم إكبرت الأشقر وزنبيرج وبوكال^(٥٨) . وتيك نفسه هرب إلى الواقعية التاريخية والسخرية لكنه احتفظ بذوق الفنان الإشكالى المحطم غير الاجتماعى الثقيل تماما بالإعجاب بطلاقة شكسبير وصحة عقله وتجرده . لم يكن تيك ميتافيزيقيا مثل فريدريك شلجل ، ولم يكن صوفيا مثل نوفاليس ولم يكن صاحب نظرية مثل أوجست فلهلم شلجل . لكنه ساهم إسهاما كبيرا فى وصف الفنان الرومانسى ونقده .

(٥٥) الكتابات ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٨

(٥٦) بتينا فون أرنييم «الربيع» بإشراف و. أوهلك (برلين ، ١٩٢٠) المجلد الأول ، ص ٣٧١

(٥٧) لودفيج تيك والأخوان شلجل ، إشراف لوركه ص ١٤٤ . رسالة إلى فريدريك شلجل ١٦ ديسمبر ١٨٠٢

(٥٨) انظر مناقشة آراء تيك «الأحلام واستخدامها فى البرت بجوين : «الحب الرومانسى والحلم» (الطبعة الثانية)

باريس ، ١٩٤٦ ، ص ٢١٧ - ٢٢٨

جان بول

جان بول (جوهان بول ريختر ، ١٧٦٣ - ١٨٢٥) هو مؤلف «مدخل إلى علم الجمال» (١٨٠٤) وهو جدير بأن يُتنبه له في تاريخنا نظرا لأن الكتاب ليس كتاباً في علم الجمال بل هو بالأحرى كتاب في فن الشاعرية ، أو بدقة أكبر هو سلسلة من الفصول عن جوانب النظرية الأدبية : الشعر بصفة عامة والتخيل والعبقرية والشعر اليوناني والشعر الرومانسي والكوميديا والفكاهة والفطنة والشخصيات والحبكة والرواية والأسلوب . ورغم أن الكتاب قد كُتب بأسلوب حافل بالاستعارة والمجاز المزخرف وملئ بالمقارنات العميقة والإشارات الغامضة والمظاهر التي لا تنتهي للفطنة المتحدقة إلا أنه يعرض نظرية صحيحة للأدب ويضيف شيئاً جديداً وشخصياً عن مسائل نادراً ما جرت مناقشتها في ذلك الوقت : تقنية الرواية والتشخيص والدوافع ونظرية الكوميديا والفكاهة والفطنة .

وليس من السهل أن نحدد المكانة العامة لجان بول : فهو شديد السخرية من شلنج وأتباعه و«الاستقطاب» والاختلاف بين القطب الذاتي والقطب الموضوعي» وما إلى ذلك^(١) وهو يهاجم الأخوين شلجل بسبب نزعتهم المثالية المصطنعة بفلسفة فيشته (والتي هي في نظر جان بول نزعة الأنا واحدية والأناية المميتة) وانحيازها العنيف والغرور وذوقها المتفرد المحدود^(٢) ، وهو لم يجد إلا فائدة واهنة في علم جمال شيلر الذي يعدّه صاحب نزعة شكلية وأنه إنسان تافه ولا يفهم بحق مفهوم اللعب^(٣) أما ارتباطاته الشخصية والفلسفية فكانت مع

(١) المدرسة الأولية ، في : الأعمال الكاملة ، إشراف برند ، المجلد الحادي عشر ص ٨ ، ص ١٤ ، ص ٧٤

(٢) انظر بصفة خاصة المدرسة الأولية ، الأعمال الكاملة ، المجلد الحادي عشر ص ٢٧٧ وما بعدها وأيضاً الأعمال الكاملة.

المجلد التاسع ، ص ٤٧٦ ملاحظات غير مطبوعة عن الأخوين شلجل في برنك : علم جمال جان بول ، ص ٢٧ - ٢٨ و ص ١٠٤

(٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادي عشر ، ص ٧٤ - ٧٥ ، ملاحظة في هامش ص ٧٥ ، ص ٨٠ وتصدير الطبعة

الثانية من «الثبت الخامس» (١٧٩٦) وهو يهاجم كتاب شيلر «رسائل حول التربية الجمالية للإنسان»

هردروف هـ. ياكوبى . وأحيانا قد يتولانا الاعتقاد بأن جان بول كان ببساطة عالم نفس تجريبيًا ممتازا فى القرن الثامن عشر : بل إنه يمكننا أن نقول إن «عناصر النقد» عند كمر هو من ضمن «مدرسة نقدية أرقى من المدرسة الموجودة فى بينا» أى شيلر والأخوين شلجل^(٤) والغرض المعلن لكتابه هو - فى جانب منه علي الأقل - تحليل فائى وملاحظة ذاتية بطريقة ملموسة تماما . وكان لدى جان بول الكثير ليقوله عن نوع الرواية التى كان يكتبها هو نفسه ، الرواية الفكاهية المتسعة ومزجه الغريب الخيالى والحلم والعاطفة بما هو غريب وشاذ .

ولكن بينما احتفظ جان بول بقدر كبير من الاستقلال بين الأحزاب السياسية فى العصر وكذلك الارتباطات بماض سابق فإنه اتفق مع الرومانسيين بشأن مسائل أساسية فى فن الشعر . ورغم تحفظه ضد الأخوين شلجل وشلنج فإن وضعه الأساسى هو : لقد أعلن فى تصدير الطبعة الأولى أن «المدرسة الأكثر حداثة على حق فى الجانب الرئيسى»^(٥) ويجب اعتناق هذا كشيء نهائى . ولم يقتصر جان بول فى الاعتماد على فريدريك شلجل بالنسبة لعدد من النقاط الخاصة^(٦) بل إن الآراء الأساسية فى الشعر عندهما متطابقة . ورغم أن جان بول حاول أن يحتفظ بتوازن رزين بين ما هو كلاسيكى وما هو رومانسى فى نظريته فإن لا يمكن أن يوجد أى شك أين يكمن تفضيله فى التطبيق . ولكنه احتفظ كمعارض للأخوين بشلجل بإعجابه بالرواية الفكاهية

(٤) كتابات تاريخية «لريشتر باشراف ارنست فورستر (ميونيخ ، ١٨٦٣) المجلد الثالث ، ص ٢٩

(٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٩

(٦) الأعمال الكاملة ، إشراف برند ، المجلد ١١ ، ص ١١٢ - ١١٤ ، ص ٢٢٣ ، ص ٥٦ - ٥٧ ، ص ١٥٧ ، ص ٢١٥

ولقد صادق جان بول على قول فريدريك شلجل إن كل الشعر يجب أن يكون رومانسيا ، الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ، ص ١١٢ ، عن فريدريك شلجل ، الشفرة ١١٦

الإنجليزية فى القرن الثامن عشر وريتشارد سون وفيلدنجل بل وحتى سمولت
والذى استمد منه فنه هو على الأقل فى جانب منه .

يقول جان بول إن الشعر لا يحاكى الواقع كما أنه ليس تعبيراً خالصاً عن
الانفعال الشخصى . إنه يهاجم الفن الطبيعى على أنه نزعة «مادية» ، والفن
المفرط فى الغنائية أو العاطفية أو ذو الشطح الخيالى يعتبره «عدمية» فالفن
الطبيعى مفرط فى أنه جزئى والفن المفرط فى الشطح مفرط فى العمومية والفن
يجب أن يكون وحدة من الجزئى والعام^(٧) ، إنه لا يحاكى وهو يجب أن يغنى
العالم . بل يجب بالأحرى أن نفك شفرة لعنة الأسرارية . ومن ثم لا يمكن
للشعر أن يكون تعليمياً . إنه يقدم علامات : «العالم كله فى كل الأوقات ملئ
بالعلامات ، وقراءة العلامات هو ما ينقصنا ، إننا نحتاج إلى قاموس وأجرمية
للعلامات ، والشعر يعلمنا القراءة»^(٨) والشعر بتفسيره للعالم داخل أطرحه -
يبدع عالماً مصغراً ، عالماً ثانياً ، يولده العقل^(٩) .

ويحقق الشاعر هذا التفسير بالتخيل . وجان بول - مثل شلنجل وأوجست
فلهلم شلجل - يميز بين القوة الدنيا التى يسميها «الخيال» والتى هى ليست إلا
الشطح الخيالى الأكثر قوة والأكثر ذاكرة حيوية وبين «التخيل» الأرقى الذى
يجعل كل الأجزاء كلاً واحداً ، والذى «يضيف طابعاً كلياً على كل شئ»^(١٠)
ولدى الشاعر العظيم عبقرية وجان بول يميزها بحدّة عن مجرد الألمعية ،
فالألمعية جزئية بينما العبقرية تتطلب الإنسان فى كُليّته : «كل قواه فى حالة

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٢ ، ص ٢٥ ، ص ٢٧

(٨) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ ، ص ٢٢٤

(٩) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ ، ص ٢١

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٨

ازدهار فى الوقت نفسه»^(١١) إن العبقرية تصور الحياة كلها وليس مجرد أجزائها والعبقرية تحط على اللاشعور الذى هو أقصى قوة فى الشاعر نظرا لأن الشعر من عشيرة الحلم والحلم هو شعر لا إرادى^(١٢) إن على الشاعر أن «يسمع» شخوصه ولا يكتفى بأن «يراها» ، على الشخص أن يخبره - كما يحدث فى الحلم - ماعليه أن يقوله وليس أن يخبر الشاعر الشخصى : «إن الشاعر عليه أن يتفكر فيما إذا كان على الشخص فى موقف معين أن يرد بالإيجاب أو السلب أو أن ينبذه . إنه جثة غبية»^(١٣) ولكن بينما يستطيع جان بول أحيانا أن يتحدث عن العبقرية كما لو كانت متطابقة مع الغريزة وأن الكتابة متطابقة مع الحلم فإنه يلح أيضا على دور الوعى فى العملية الإبداعية . فهو يرسم تفرقة مشكوكا فيها بين الكل كما يتجه الالهام والأجزاء التى يمكن غرسها فى لحظة سلام^(١٤) . إن جان بول يرفض بشكل مؤكد «حمى العاطفة» كإلهام تعس ويصر دائما على أن الفن كله شعورى ويجب أن يكون شعوريا بشكل ذاتى^(١٥) . وكثيرا ما يستخدم هو نفسه أطروحة «المزدوج» فى رواياته حيث يرسم وعيا حيا للإنسان الذى يرى نفسه فيضاعف نفسه وينقسم إلى نفسين : نفس تعمل والأخرى تلاحظ . وفى رواياته نجد أن الإنسان مرتعب من صورته الخاصة فى المرأة ويلاقى بديله ويصنع شخصه الشمعى وينظر إلى جسمه ويتساءل :

(١١) المصدر السابق ، ص ٤٦

(١٢) المصدر السابق ، ص ٤٩ ، ١٩٦ وكتاب ألبرت بيجوين «الحب الرومانسى والحلم» ص ١٦٧ وما بعدها يتضمن فصلا ممتازا عن أحلام جان بول .

(١٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٩٦

(١٤) المصدر السابق ، ص ٤٨

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ص ٤٦ عن «الاستبصار» ، انظر . ص ١٢٣ ومواضع عديدة أخرى .

«شخص ما جالس هناك وأنا فيه . من ذلك الشخص؟»^(١٦) وكذلك فى نظريته فى الشعر فالشاعر يشعر بالثنائية بين حياة الحلم التى يرسمها والتحويلات المصاحبة للفن التى لا يمكن أن تكون سوى استغلال شعورى للغة . إن الشيء الجديد فى مناقشة جان بول للعبقرية والألمعية هو إقراره بوجود غمط متوسط : العبقرية «السلبية» ، الرجل الأثنى الذى تنقصه الإبداعية الحققة التى لدى العظام ولكنها الكلية مثل عبقريته . وهو يطرح موريتز ونوفاليس كمثالين^(١٧) . وبالمثل الوعى ضرورى للفنان فإنه يوجد أيضا شعور «آثم» يدمر ويحلل عالم التخيل وغريزة اللاشعور^(١٨)

ولقد استمدّ جان بول القسمة الرئيسية للشعر إلى كلاسيكى ورومانسى من الأخوين شلجل . غير أن جان بول يتجنب المصطلح «كلاسيكى» حيث أنه يربطه بالروعة والكمال من كل نوع وهو يفضل أن يتحدث عن الشعر اليونانى أو الشعر التشكيلى مقابل الشعر الرومانسى أو الشعر الموسيقى^(١٩) والترنيمه التى تشيد باليونان واليونانيين «هذا الشعب الذى يسكر جمالا بدينهم العظيم الذى هو ملء العين والقلب»^(٢٠) ، أى رؤية الشعر اليونانى . إنه مصطبغ بصبغة النحت وهو موضوعى ورائع وأخلاقي ومسالم بابتهاج ليس أمرا جديدا على قراء فنكلمان وفريدريك شلجل فى كتاباتهما فى بواكيرهما ، ولكن هذا أمر

(١٦) وخاصة ليجير فى «السبعينيات» وشوب فى «العلاقات» تاريخ المزوج فى الأدب مع فصل عن جان بول فى كتاب لأوتوكار فيشر الصادر فى براغ ١٩٢٩ بعنوان «المزوج والفردى» وخاصة ص ١٧٩ وما بعدها وكتاب رالف تيمز بعنوان «الأزواج فى السيكولوجيا الأدبية» كامبردج ، ١٩٤٩

(١٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤١ ، ص ٤٤

(١٨) المصدر السابق ، ص ٤٩

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥٦

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٥٧

مدهش من جان بول الذى ليس عنده شئ من الروح اليونانية ، فعنده أن الحنين إلى اليونان يبدو له بالأحرى حلما رومانسيا على نحو أشد عنده من الألمان الآخرين ، فمن المؤكد أنه كانت هناك عقول أكثر رزانة وموضوعية عنه . ويصف الشعر الرومانسى على أنه النتيجة المباشرة للمسيحية التى اشتقت منها الفروسية والحب العذرى . «إن الشاعرعلى غرار بترارك الذى لا يكون مسيحيا هو أمر مستحيل : إن مريم وحدها تضيفى النبالة على كل النساء رومانسيا»^(٢١) وفى الطبعة الثانية من «المدرسة الاعدادية» (١٨١٣) عدل جان بول نوعا من - استجابة لما وجه إليه من انتقادات - من حديثه عن الرومانسية المسيحية : إنه الآن يعترف بأن هناك ملامح رومانسية عند هوميروس وسوفوكليس^(٢٢) قبل المسيح بفترة طويلة وأن هناك رومانسية فى الشمال الأوروبى وفى الهند وفى الشرق الأدنى قائم على أديانهم غير المسيحية وهو الآن يضيف أيضا تفرقة بين الرومانسية فى الشمال الأوروبى والرومانسية فى الجنوب الأوروبى تمشيا مع مفاهيم طورها بوتर्फك والسيدة دى ستال . ولقد لاحظ بحساسية وهو يقوم بعملية مسح للشعر الحديث أن «كل قرن رومانسى له شكل مغاير»^(٢٣) بل إنه يشك حتى فى قيمة كل الثنائيات من أمثال هذه الثنائية ، إن الأمر يبدو كما لو كنا قد قسمنا الطبيعة إلى خطين : خط مستقيم وخط متعرج . وهو يلاحظ بمكر أن الخط المتعرج وكذلك الخط اللامتناهى هو الشعر الرومانسى ولكن ماذا يمكن للإنسان أن يكسب لفهم «الحياة الدينامية» من مثل هذه الانقسامات؟ إن الشعر الفطرى والشعر الوجدانى ، الشعر الذاتى والشعر الموضوعى لاتساعدنا على

(٢١) المصدر السابق ، ص ٧٥ - ٧٦ ، ص ٦٩

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٧٦ ، ص ٨٠

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٨٠

التفرقة بين الرومانسية المختلفة عند شكسبير وأريستو وسرفانتس أو الموضوعية المختلفة عند هوميروس وسوفوكليس وأيوب وقيصر^(٢٤).

ويتناول جان بول الفرق بين الأجناس الأدبية بمعيار مماثل من الخفة . وهو يضيف في الطبعة الثانية فصلا هريلا عن الشعر الغنائي حيث يطرح - عابرا - الاقتراح المخيف وهو أن «الملحمة تقدم حدثاً يتطور من الماضي ، والدراما تقدم فعلا يمتد إلى المستقبل والشعر الغنائي يقدم انفعالا منغلقا في الحاضر»^(٢٥) وهذا الترابط بين الأجناس الأدبية الرئيسية وأبعاد الزمن والدلالة الزمنية قد جذبت منذ ذلك الوقت خيال عدد كبير من الكتاب عن فن الشعر من دلاس إلى شتيجر^(٢٦) . ولكن جان بول في مواضع أخرى يتجاهل هذا بل حتى يناقضه عندما يربط الملحمة بالماضي والدراما بالحاضر^(٢٧) . وفي الممارسة يميز الملحمة عن الدراما ولكنه يناقش الرواية باستفاضة وهي تشغل في نظره وضعا متوسطا بين الاثنين . ومن ثم يستطيع أن يميز الرواية الملحمية عن الرواية الدرامية : إن الرواية الملحمية تشمل الرواية الرومانسية والتي هي مشابهة للحلم أو قصص الجنيات ، ومن ثم فهي لا تحتاج إلى بداية أو نهاية وتسمح بأى عدد من الحلقات الفاصلة (كما تفعل الملحمة في نظر الأخوين شلجل) . والرواية الدرامية أكثر اهتماما بالحبكة وتبدو لجان بول على أنها هي الشكل المفضل . ولكن بصفة عامة فإن جان بول يعتقد أن الرواية هي نوع من (الموسوعة الشعرية) ، وهي جنس أدبي يسمح بحرية كبيرة^(٢٨)

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٧٤ - ٧٥

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٥٤

(٢٦) إ.اس. دلاس : فن الشعر ، لندن ، ١٨٥٢ ، اميل شتيجر : «أصول فن الشعر» ، زيوريخ ، ١٩٤٦

(٢٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٤٢

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٣٣

إن الحبكة والدافع مقابل الشخصية تتناقضان وتفترض الحبكة المعنى ، ولكن فى إطار الشخصية فحسب ، ويجرى التفكير فيها على أنها تتبع ابتداء الشخصية . والدافع يعد خطراً إن كان هناك افراط فى الصرامة أو التطرف . وقد رأى جان بول علاقات عديدة بين الحبكة والدافع والشخصية . فمثلاً قد أشار إلى أن الشخصيات الشديدة الصرامة ليست صالحة للرواية لأنها تقرر كل فعل مقدماً ، ومن ثم تجعله مما يمكن التنبؤ به مقدماً بينما الشخصيات السلبية الخالصة تسبب دماراً على نحو أكبر لأنها تنقل العبء إلى الحبكة والتي تتحلل آنذاك بسهولة إلى سلسلة من الأحداث القائمة على الصدفة^(٢٩) . وجان بول وهو يناقش الشخصيات يطبق مثاله عن الوحدة بين الجزئى والكلية : وكل شخصية مضحكة حتى لو كانت والترشاندى أو الهم توبى يجب أن يكون لديها شئ يجعلها كلية ورمزية ، وكل شخصية كلية يجب أن تصطبغ بصبغة فردية لكي تكون شخصاً يتحدث ويمكن تذكره . زيادة على ذلك فإن جان بول يدافع عن الشخص المثلالية الكاملة رغم أنه يصعب للغاية تناولها نظراً لأن العمومية تتزايد مع المثالية^(٣٠) ومع هذا يجب أن يصور الشاعر عالماً كاملاً ، يجب أن يصور جحيماً وهيكلًا متكاملًا للآلهة عليه أن يصور شياطينه المفردة وملائكته المفردة على السواء^(٣١) وعليه أن يصور السلسلة الكاملة للأنماط الإنسانية : «أجناس الإنسان الباطنى» و«أساطير النفوس»^(٣٢) لكي يبدع عالمه الثانى . ويذهب جان بول إلى أن الشعراء لا يحتاجون إلى أن يعرفوا هذه المواقف والشخص فى الحياة الواقعية ، ففى كل إنسان توجد كل أشكال الإنسانية والشاعر يعرفها كما لو كان عن طريق التنبؤ ، إنه يعرف كلاً من كاليبان وآريل

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٣١

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٠١

(٣١) المصدر السابق ، ص ٢٢ ، ص ١٩٧

(٣٢) المصدر السابق ، ص ١٩٤

. وسوف يجد القارئ الشخص حقيقته وحقته ، حتى لو لم يكن قد التقى بها في الحياة الواقعية وذلك لأن الشاعر هو الذي يعطى الحديث والوعي للإنسانية^(٣٣) . ويدافع جان بول عن رأيه بقوله إن كل شخصية تحتاج إلى «نغمة سائدة» ، وإن كان يعترف بأن الشاعر العظيم يمكن أن يوفق بقناعة بين كل المعالم المتنافرة تنافرا شديدا^(٣٤) . والشخصيات لا بد أن تكون لها «كلمات جذرية» أي لا بد أن تكون لها مصطلحها وقاموسها الخاص ، ولكن يجب أن تتميز بمعالم فيزيائية - وأحيانا لا تكون إلا معلما واحدا - وأن تتميز حتى بأسمائها^(٣٥) . ولا بد أن جان بول كان واحداً من أوائل الروائيين الذين فكروا باستفاضة في تسمية الشخص الروائية . وبطبيعة الحال فإن معايير الحكم ليست إطلاقاً تلك الخاصة بمحاكاة الواقع والوهم الشديد . إنه يسمح للروائي بأن يزود شخصه بفطنته وتخيله ، حتى ولو تكلمت لغتها بإرادتها وعاطفتها الخاصة^(٣٦) . وبعض هذه التميزات تبدو غير مقنعة تماما أو في معظمها تبدو قاصرة على أنماط خاصة جدا للرواية . كما أن ملاحظات جان بول عن الأسلوب لا تزيد إلا قليلا عن أن تكون دفاعات عن تطبيقه الخاص : وهو يفضل الصور اللفظية «البصرية» على «السمعية» ، وهو يدافع عن التعسف المجازي والنثر الإيقاعي ، وهو بطبيعة الحال يحب التورية والتلميحات المكتسبة ، حيث أن الفن اللفظي وثيق الصلة بالفطنة ، والفطنة وثيقة الصلة بالتخيل^(٣٧) .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٩٣

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٢١١

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢١٢

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٧٥ ، ص ٢٠٢ ، ص ١٧٧ وما بعدها .

ونحن نجد أن الفصول المخصصة للفطنة والفكاهة والكوميديا هي بعدة طرق الأكثر أصالة في «المدرسة الأولية» إنها من أوائل المحاولات التي تتناول هذه المفاهيم بشكل تأملى فى سياق فن الشعر وثبت أنها ذات تأثير فريد . ومناقشات ف.ت. فيشر مصدرها جان بول ، وأعاد كولردج طرح آرائه ، واستخدمها مرديث^(٣٨) . ولكن بينما على الإنسان أن يقدر القيمة التاريخية لتصنيفات جان بول وعبقرية بعض صياغاته يبدو من المستحيل أن نقنع اليوم بالفروق التي طرحها . وسبب من أسباب فشل جان بول هو نقص التفرقة الواضحة بين علم النفس وفن الشعر . وإن تعريفات الكوميدي والمليئة بالفطنة والفكاهة يمكن أن تكون بكل بساطة مادة علم النفس الوصفى مثل التعريفات الخاصة بالحب والكراهية والفرح واليأس أو أى انفعال آخر^(٣٩) . والمسألة لا تصبح جمالية إلا إذا تركزت على الاستخدام حيث يوضع الكوميدي أو الفكاهة فى سياق العمل الفنى أو حسب وظيفته فى الأشكال الجزئية مثل الكوميديا أو الهجائية أو على أساس الطرق التي تحدد الموقف الشامل لمؤلف بعينه . وجان بول لا يرسم هذه الفروق بل هو يحاول بالأحرى أن يصف بتطوير تنويعات الكوميدي ويفسر الكلمات لجعل معناها يتطابق مع مثله .

وهكذا نجد أن «الفطنة» عند جان بول هي قوة سيكولوجية بعيدة بالكلية عن الكوميدي . إن الفطنة هي اكتشاف أوجه التشابه بين الذاتيات غير

(٣٨) انظر : فريدريك فيشر «علم الجمال» الجزء الأول (روتليخن ، ١٨٤٦) عن الكوميدي الموضوعى (الهزلى) والكوميدي الذاتى (الفطنة) والكوميدي المطلق (الفكاهة) ، عن جان بول ، المصدر السابق ، ص ٣٥٤ - ٣٥٥ ، ص ٢٨٥ وفى مواضع متفرقة . اس.ن. كولردج : «النقد المتنوع» بإشراف ت.م.ر. ايسور ص ١١٧ - ١٢٠ ، ص ٤٤٠ - ٤٤٦ جورج مرديث : «عن فكرة الكوميدي واستخدامات الروح الكوميدي» (١٨٧٧)

(٣٩) إننى أتقبل هنا وجهة نظر كروتشه وإن لم يكن بشكل كامل . انظر «الفكاهة» فى «مشكلات علم الجمال» (١٩٠٢ ، الطبعة الرابعة . بارى ، ١٩٤٩) ص ٢٨١ انظر أيضا «علم الجمال» (بارى ، ١٩٤٦) ص ١٠٠ ، ص ٢٨٥

المتماثلة^(٤٠) ويميز جان بول حيثنذ بين فطنة الفهم والفطنة البصرية التصويرية . إن الفطنة التصويرية هامة فى الفن إنها تستطيع أن تجسّد بشكل حى جسما أو تجسّد نفسها^(٤١) . وهكذا فإن الفطنة هى القوة المجازية بصفة عامة ، إنها القوة الشاعرية نفسها ، وهى فى خدمة النظرة الرمزية للعالم . ويمكن الدفاع عن التورية كتقنية لاكتشاف التشابهات البعيدة وأحداث الدهشة بالتطابقات و«الأزواج المتوحدتين بدون الحاجة إلى قس لعقد الزواج»^(٤٢) ، وأيضا (وهى نقطة هامة) لإظهار حريتنا من التبعية للعلاقة بجذب الانتباه إلى العلامة نفسها^(٤٣) . إن الفطنة هى المحرر الأكبر والتى تقيم المساواة . ولقد كتب جان بول بفصاحة كيف أنه من الضرورى بالنسبة للألمان أن يغرسوا الفطنة لأن الفطنة سوف تعطىهم الحرية والمساواة بقدر ما تعطىهم الحرية والمساواة الفطنة^(٤٤) . وهكذا نجد أن الفطنة أساسية للشعر ومطلوبة فى المجتمع الصحى والحر . ولكن الفطنة لاتفعل هذه الأشياء إلا لأن جان بول لايميز بين الفطنة الاجتماعية والفطنة فى الأدب . لقد تصور المصطلح فى الإطار السيكلوجى واللغوى وليس فى الأطر الجمالية . إن الفطنة منفصلة تماما عن الكوميدي ومن ثم يصعب أن نميزها (برغم جهود جان بول) عن «البراعة» و«اللمّاحة» بل وحتى «الابتكار» التى ارتبط بها المصطلح تاريخيا . فلو كانت الفطنة والبراعة هما على هذا فإن الأعمال ذات القوة التركيبية مثل كتاب إمانويل كانت «نقد العقل الخالص» من أعمال الفطنة .

(٤٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٥٨

(٤١) المصدر السابق ، ص ١٧٠

(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٧٨

(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٧٩

(٤٤) المصدر السابق ، ص ١٨٤ ومابعدها

وبالمثل يرى جان بول الكوميدى على أنه ظاهرة عامة فى الحياة ، لكن هنا وينخرط جان بول فى الميتافيزيقا . إن الكوميدى هو «لاعقل لامتناه قائم على الحدس حسيا» ، إن هناك «تقابلا موضوعيا بين سعى الموجودات للمضحك أو كونها مضحكة وبين العلاقة الحدسية الحسية»^(٤٥) ، وهناك أيضا تقابل ذاتى يشرحه جان بول بأن «يعير» بصيرتنا للموضوع ، للشئ المضحك . فلتأمل فى المثال الذى ضربه جان بول : لماذا كان سانكوبانزا فى رواية «دون كيشوت» لسرفانتس يمضى ليلة بطولها معلقا على خندق ضحل؟ إن سلوكه غير معقول لأنه لا يستطيع أن يعرف أنه لا توجد هوة عميقة وبشكل معقول وهو لا يريد أن يخاطر بسقوطه سقطة مميتة . زيادة على ذلك «إذا ما أعرنا بصيرتنا» لسانكوبانزا فإن هذا لا يصف ما يحدث بالفعل . فإذا نحن «أعرنا» معرفتنا لسانكوبانزا فإن عمله سيكون مجرد فعل ملئ بالعبث والسخف»^(٤٦) . بجانب هذا، حتى لو طُرح «الانتساب» إلى الكوميدى - وهو مصطلح سيتناوله فيما بعد فيشر ولبس^(٤٧) - فإنه غير قادر على أن يعتني بكل التنويعات المتعلقة بالكوميدى . ومع هذا فمن المؤكد أن جان بول على حق برفضه نظرية هوبز عن الضحك (وبالتالى سيجرى رفض برجسون فى القرن العشرين) باعتبار أن النظرية مستمدة من شعور بالتفوق ، أى «المجد الفجائى»^(٤٨) وهو يعرف أن

(٤٥) المصدر السابق ، ص ١٠٢

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٩٧

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٩٩ فيشر : علم الجمال ، المجلد الأول ، ص ٢٨٥ تيودور ليبس : الكوميدى والفكاهى

(هامبورج ، ١٨٩٨) ص ٦٠ وما بعدها

(٤٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٠٨ ولقد استخدم أديسون وفولتير وبتى وجوته مثل هذه

الحجج ضد هوبز . وبالنسبة لبيان حديث موجه ضد هوبز وبرجسون انظر . ماكس استمان : «متعة الضحك» ، نيويورك ،

الضحك قد يكون طفلياً وذا طبيعة حسنة ، ونحن لانعبأ إذا ما ضحك مئات وآلاف معنا .

ورغم أن الأمثلة مستمدة من الأدب فإن مسألة الكوميدي ليست مركزة على الاستعمال الجمالى . والأمر صعب بالنسبة للفكاهة ، وهى ظاهرة محددة على نحو أكثر تضيقاً وقد استطاع جان بول أن يصفها فى أطر القيم الفنية . لقد انطلق من مفاهيم الفيلسوف الألمانى كانت ، والفكاهة عنده نوع من الكوميديا ، الكوميديا الرومانسية . إنها «الجليل مقلوبا» ، إنها «تقى الفرد بالأحرى تقى المتناهى بالتضاد مع الفكرة . إن الفكاهة لاتعرف أى حمق فردى ، لاتعرف الحمقى (كما فى الهجائية) بل ما تعرفه هو العالم الأحمق والمجنون»^(٤٩) وهنا يرفع جان بول للذروة التطور الذى كان يطرأ على هذا المصطلح فى السابق فى إنجلترا . فى البداية ارتبطت الفكاهة «بالمضحكات» ، بالغرائب ، «بالشخص المضحكة» ، بالذين يمتطون الجياد من الهواة . ولم يحدث إلا فى القرن الثامن عشر أنها بدأت تكتسب نغمة خفية جادة أو عاطفية^(٥٠) . وأصبحت مع جان بول شكلاً خاصاً للكوميديا يتضمن فلسفة للتسامح وتصوراً جاداً للعالم . استبصاراً بتناقضاته وتجاوزاً عن حماقاته . وفكاهة جان بول مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوسواس المرضى . إن أشد الأمم جدية وأكثرها سودادية إنجلترا هى أشدها فكاهة ، وإن أكثر الأوقات تراجيدية فى التاريخ تلد أعظم الفكاهيين . وعلى عكس الفكرة القديمة القائلة إن الفكاهة

(٤٩) المصدر السابق ، ص ١١٢

(٥٠) انظر تاريخ المصطلح فى «تعريفات الفكاهة» فى فرديناند بالدنسبرجر : «دراسات فى التاريخ الأدبى» (باريس ، ١٩٠٧) ص ١٧٦ ومابعدها . وكَمَزَ فى «عناصر النقد» (الطبعة التاسعة ، أدنبره ، ١٨١٧) المجلد الأول ، ص ٢٢٢ يقول . «هذه الصفة (الخاصة بالفكاهة) ترجع إلى مؤلف وهو يستهدف أن يكون رزينا وجادا يرسم موضوعاته بألوان تبعث الطرب والضحك» عن المجلد الأول من هذا «التاريخ» ص ١٢٠

هى رأى مشوّه يجد جان بول الفكاهة أنها على العكس تماما ، إنها أكبر نظرة للعالم اتساعا وحرية ، إنها المظهر المرئى للأبدية . وبلغه الميتافيزيقا المصطبغة برأى شلنج فإنّ جان بول يتبنى هنا قوله إن المتناهى إنما تفنيه الفكرة الخالدة^(٥١) .

وواضح أن مفهوم جان بول عن الفكاهة قريب جدا من مفهوم السخرية الرومانسية كما طورها فريدريك شلجل^(٥٢) . إن جان بول يشبه شلجل فى أنه يدافع عن الوعى الكامل عند صاحب الفكاهة . وعلى سبيل المثال هو يدرك أن سترن هو فنان واع جدا ، ويقول إن الاستغلال الواعى مكّنه حتى من استخدام القذارة والفحش لأن الفكاهة تضيف عليها طابعا حياديا . والأجلاف عند الروائى سويقت أو «حجرة لبس السيدة» التى صدمت تاكرى لم تصدم جان بول^(٥٣) والمهرج فى الدراما يجرى الدفاع عنه على أنه هو جوته الكوميديا . لكن السخرية بالمعنى الضيق يحددها جان بول على أنها «شبيهة بما هو جاد» وهى بصفة عامة توقيف للطيش والمزاح ، وأنها مجرد نزعة جمالية خالصة^(٥٤) . ولدى جان بول شك عميق فى النزعة الجمالية الخالصة : وروايته «العملاق» (١٨٠٠ - ١٨٠٣) والتى كتبها قبل كتابه عن علم الجمال مباشرة تصور مخاطر هذه النزعة فى شخصية روكايرول الشيطانية التى تدمر ذاتها والشعور المزدوج للمثل والمشاهد هى عند جان بول إغراء شخصى عظيم ناضل ضده طوال حياته^(٥٥) . وتمييزاته المتطورة بين الكوميدي والساخر والظن والفكه -

(٥١) المصدر السابق ، ص ١١٦ ، ص ١١٣ ، ص ١١٤ - ١١٥

(٥٢) انظر الفصل عن فريدريك شلجل فى هذا المجلد وكذلك ما جاء عن السخرية .

(٥٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٤ وانظر برند : علم الجمال عن جان بول ص ١١٠ - ١١١

(٥٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٣٤

(٥٥) بالنسبة لهجوم جان بول الروائى على النزعة الجمالية انظر : ك. أو نيبور : إشكالية النزعة الجمالية فى الأدب.

الالمانى (ميونيخ ، ١٩٣٣) ص ١٨٢ ومابعدها .

تفيد - فى جانب على الأقل - فى إقامة مثاله الخاص ، وهو مثال يجمع ما بين الجمالى والأخلاقى ، إنه رؤية للعالم ترى تنافره وحمقه لكنه يصوره باهتمام وتعاطف .

هذا ويصعب أن يكون جان بول ناقدا تطبيقيا جيدا وبطبيعة الحال من الممكن أن نجمع حشدا هائلا من الآراء من كتاباته المتنوعة عن معظم الكتاب الألمان والكتاب الأجانب القليلين^(٥٦) . وقد يلقي هذا الضوء على مكانته النظرية العامة مثل توقيره لهردر وبروده إزاء شيلر وجوته ، وثنائه المستفيض على كثير من المعاصرين : تيك ، نوفاليس ، فوكيه (الذى بالغ فى تمجيده) وإ.ت.أ. هوفمان الذى أدخله فى عالم الأدب وإن كان قد أصيب بالإحباط من جراء كتاباته المتأخرة^(٥٧) . ويمكننا أن نجمع عددا من الملاحظات التقديرية عن الروائيين الانجليز فى القرن الثامن عشر . ولدى جان بول الاعجاب الرومانسى المعتاد تجاه شكسبير ، لكنه ندّد بقصيدة «الفردوس المفقود»^(٥٨) لملتون . ويبدو أن مدحه لموليير يتعارض مع رأى أوجست فلهلم شلجل فيه ، فهو رأى يحط من قدره ، لكنه صادق أيضا على تفاصيل شلجل للمسرحيات الهزلية^(٥٩) .

(٥٦) الكثير مجموع فى برند . علم الجمال ، وفى بول نرليتش : «جان بول ورفاقه المعاصرون» ، برلين ، ص ١٨٢ ومابعدها .

(٥٧) انظر : «المحاضرة» عن هردر التى ينهى به كتابه «المدرسة الأولية» ، الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ص ٤٥ ومابعدها . وهو يستعرض فوكيه ، وفى الأعمال الكاملة المجلد السادس عشر ص ٢٥٧ ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٧ كتب جان بول مقدمة لكتاب الشطح الخيالى لهوفمان (١٨١٤) المصدر السابق ص ٢٨٨ - ٢٩٢ وبالنسبة لعلاقاته بتيك ونوفاليس الخ ، انظر : برليتش ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٥٠ ، ص ٢٥٢ ، ص ٢٥٣ - ٢٥٦

(٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ ، عن ملتون ص ٢٢٧ وشكسبير كان «إله» وكتب هذا فى ٢١ مارس ١٨٠٥

(٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٢

وعلى أى حال فإن القليل من كل هذا يقوم أو يتأسس على التحليل أو على التشخيص . ولقد قام جان بول بالفعل بعرض تحليلى لكن معظمه خفيف . والبحثان المستفيضان عن السيدة دى ستال وكتايبها «عن الألمان» و«كورين» قاسيان ونفاذان . إنهما يظهران نزعتها العاطفية وسطحيتهما فى فهمها للأدب والفلسفة الألمانين^(٦٠) . والعلامة البارزة عند جان بول هى الفقرة المُحَبَّذَة لكتاب شوبنهاور «العالم كإرادة وامثال» (١٨٢٥) وكان هذا الكتاب فى ذلك الوقت يكاد يكون قد تجاهله تماما أصحاب العروض التحليلية والجمهور^(٦١) . بالإضافة إلى ذلك لا يكاد يكون المرء مستعدا للنظر الراقى لجان بول فى مجال النقد التطبيقي . وهو يلاحظ أن مجموعة من العروض التحليلية قد تكون أكثر فائدة للفنان من علم الجمال الحديث : «فى كل عرض تحليلى ممتاز يتخفى أو يتكشف على جمال حسن ، بل أكثر من ذلك فإن العرض التحليلى المطبق والحر والأقصر إيجازا من كل شئ هو أوضحها»^(٦٢) . وهو يمكنه أن يقول : إن خير فن للشعر هو أن يشخص كل الشعراء^(٦٣) . ولقد بذل بعض الجهد من هذا النوع وهو يقوم - مثلا - بعملية مسح للأسلوب الثرى للمؤلفين الألمان الرئيسيين^(٦٤) ، لكن التشخيص نفسه يكاد يكون قاصرا كلية على ما هو مجازى من النوع الذى سُمى فيما بعد «انطباعيا» . وهذا يتفق مع آرائه القائلة إن الناقد عليه فحسب أن ينوه بالجماليات وأن النقد ليس إلا شعرا جديدا موضوعه العمل الفنى^(٦٥) وهذه

(٦٠) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢٩٧ ، ص ٢٢٩

(٦١) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس عشر ، ص ٤٦٨

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٦ من الملاحظات فى الهامش

(٦٣) الطبعة الأولى من «المدرسة الأولية» (هامبورج) ، ١٨٠٤ ، ص ٨٠٥ وما بعدها .

(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٢٤٢

هى النتيجة المنطقية للرأى المتطرف عن الكلية التى صاغها جان بول : «إن أفضل ما فى كل مؤلف هو ما ليس فى الجزئى والذى لايمكن إظهاره على الإطلاق لأن روعة النصّ لا تتحمل الإشارة إلى التفاصيل»^(٦٦) . لكن هذا هو تحليل نقدى وكل ما علينا أن نقوله عن نظرية جان بول الأدبية يجب أن يظهر على أنه ليس مجرد شعر عن الشعر ، بل هو بناء عقلى جاد ، وقوته قائمة بالضبط فيما يرسمه من فروق وفى التعريفات وفى الأوصاف وليس عن المؤلفين أو الأعمال بل عن المقولات وأحاييل التقنية الخاصة بالرواية وطبيعة الفكاهة .

(٦٦) مخطوطة وردت عن برند «علم الجمال» ص ٧٧

المصادر والمراجع

1. Schelling is quoted from *Sämtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling 14 vols. 1856-61. Letters and poems can be found in *Aus Schellings Leben in Briefen*, ed. G.L. Plitt, 3 vols. 1869-70. From the extensive literature I use M. Adam, *Schellings Kunstphilosophie*, in *Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*, 4, 1907; and Jean Gibelin *L'Esthétique de Schelling d'après la Philosophie de l'art*, Paris, 1934 .

2. Novalis is quoted from *Gesammelte Werke*, ed. Carl Seelig, 5 vols. Zürich, 1945. Eduard Havenstein, *Friedrich von Hardenbergs aesthetische Anschauungen*, Palaestra, 84 (Berlin, 1909) is of little use . Helmut Rehder, "Novalis and Shakespeare," *PMLA*, 63 (1948), 604-24, interprets Novalis' pronouncements well.

3. Wackenroder is quoted from *Werke und Briefe*, Berlin, 1938; reprint (1948). There are three good essays on Wackenroder, of which the last is easily the best: Heinrich Wölfflin, "Die Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders," in *Studien zur Literaturgeschichte: Michael Bernays gewidmet* (Hamburg, 1893). pp. 61-73; I. Rouge, "Wackenroder et la genèse de l'esthétique romantique," in *Mélanges Henri Lichtenberger* (Paris, 1934), PP. 185-203; and Gerhard Fricke, "Bemerkungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders Religion der Kunst," in *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet* (Tübingen, 1948), pp. 345-71.

4. Tieck's criticism is quoted from *Kritische Schriften*, 4 vols. Leipzig 1848-52 (cited as *Kri. Schr*) and from *Das Buch über Shakespeare*, ed. Henry Lüdeke, Halle, 1920. Full discussions are in Robert Minder, *Un poète romantique allemand: Lud-*

wig Tieck, Paris, 1936; and in Edwin H. Zeydel's *Ludwig Tieck, the German Romanticist*, Princeton, 1935. On his relations to English literature see H. Lüdeke, *L. Tieck und das alte englische Theater*, Frankfurt, 1922; and Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck and England*, Princeton, 1931. On Calderón and Tieck: J. J. Bertrand, *Tieck et le théâtre espagnol*, Paris, 1914. Incidental discussion of criticism in Raymond M. Immerwahr, *The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy*, St. Louis, 1953. More specialized articles, etc. are quoted in Minder's bibliography.

5. Jean Paul's *Vorschule der Aesthetik* is quoted from Vol. II of *Sämtliche Werke*, ed. Eduard Berend, Weimar, 1935 (cited as *SW, II*) Eduard Berend's *Jean Pauls Aesthetik* (Berlin, 1909) is the best study.

(٤)

من جفري إلى شيلي

لم تكن فى انجلترا - مقابل القارة - أى حركة « رومانسية » ، وذلك إذا ما قصرنا معنى مثل هذا المصطلح على البرنامج الواعى ونعتبر الاسم الدقيق أمرا حاسما . ورغم أن مصطلح « الرومانسى » قد انتشر إلى القارة الأوربية من انجلترا فى القرن السابع عشر واتخذ له فى انجلترا المعنى الأدبى المنسوب إلى الروايات الخيالية فى العصور الوسطى والملاحم (أريوستو ، تاسو) والمنحدر منها ، فإننا مع هذا نجد أن تطوير التقابل بين الرومانسى والكلاسيكى يخص الأخوين شلجل . وعندما استخدم الشاعر كولردج الفرق بين الاثنين فى محاضراته عام ١٨١١ فإن من الواضح أنه استخدم هذا الفرق من أوجست فلهلم شلجل . ولكن لما كانت هذه المحاضرات لم تطبع آنذاك ، فإن الفرق لم يشع فى انجلترا إلا من خلال كتاب السيدة دى ستال « عن ألمانيا » (١٨١٣) والذى نشر أولا فى لندن بالفرنسية ، وسرعان ما ظهرت له ترجمة إنجليزية . وجرى عرض الكتاب على نطاق واسع وبشكل محبب وغالبا ما جرى تكرار الفرق بين الكلاسيكى والرومانسى . ولقد وجهت السيدة دى ستال الانتباه إلى شلجل ، وسرعان ما ظهرت « المحاضرات الدرامية » فى ترجمة إنجليزية أعدها جون بلاك (١٨١٥) . ثم جرى استخدام الفروق التى رسمها شلجل وآرائه حينذاك واقتبسها وخاصة من قبل هازلت وسكوت ، ولكن أيضا من عديد من الكتاب الثانويين ^(١) .

وعلى أى حال لم يتبين أى من الشعراء الإنجليز إذاك أنه رومانسى أو يعترف بالصلة بالنسبة لهذه المسألة منسوبة إلى عصره وبلده . ولم يقم كولردج كما لم يقم هازلت بمثل هذا التطبيق . ولقد رفضه بايرون رفضا

(١) وارد هذا على نحو موثق بشكل كامل فى ويليك : « مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبى » ، مجلة الأدب المقارن ،

العدد الأول (١٩٤٩) ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢

قاطعا : رغم أنه عرف شلجل بل وكرهه بشكل شخصى كما اعترف بأنه قرأ كتاب « عن ألمانيا » واعتبر التفرقة بين الرومانسى والكلاسيكى مجرد جدال متعلق بالقارة الأوربية . ولقد كان هناك رجل فى شركة استرالية يعمل جاسوسا فى إيطاليا طرح المسألة على نحو أفضل فقد كتب تقريرا جاء فيه أن بايرون ينتمى إلى « الرومانسى » وأنه « كتب وابتصر فى كتابة شعر ينتمى لهذه المدرسة الجديدة »^(٢) .

ومصطلحات « رومانسى » و « رومانتيكى » و « رومانسية » استخدمها فى إنجلترا لأول مرة كارلايل إشارة إلى الألمان ، لكن لم تتأسس مدرسة رومانسية إنجليزية فى كتب ونصوص التاريخ الأدبى حتى سنوات ١٨٥٠ ، وواضح أن هذا بتأثير القارة الأوربية^(٣) . وعلى أى حال فإن عينة المصطلحات فى إنجلترا لا يجب أن تطمس حقيقة أن الكتاب الانجليز كان لديهم منذ وقت مبكر وعى واضح بأن هناك حركة فى طريقها ترفض المفاهيم النقدية والممارسات الشعرية فى القرن الثامن عشر ، وأنها شكّلت وحدة ، وأن لها نظائر فى القارة الأوربية وخاصة ألمانيا . وبدون مصطلح « الرومانسية » نستطيع أن نتبع خلال فترة قصيرة التحول عن التصور السابق لتاريخ الشعر الانجليزى باعتباره تقدما موحدا

(٢) هناك نسخة من كتاب « عن ألمانيا » مع مذكرة مطولة لبايرون فى جامعة هارفارد . ولقد أرسلت السيدة دى ستال « محاضرات » شلجل إلى بايرون . انظر : « رسائل ومذكرات » لبايرون بإشراف لورد بروترو (لندن ، ١٩٠١) الجزء الثانى ، ص ٢٤٢ ، عن الجاسوس الشرطى ، المصدر السابق ، الجزء الرابع ، ص ٤٦٢

(٣) كلمة « رومانسى » كانت تشير فى ١٨٢٧ إلى الإيطالى جروسى . « مذكرتان » بإشراف س . ا . نورتون (نيويورك ، ١٨٩٨) ص ١١١ و « الرومانتيكى » فى ١٨٢٧ فى « حالة الأدب الألمانى » ، و « الرومانسية » فى ١٨٢١ فى مقال عن شيلر . الأعمال ، نشرة سنترى (لندن ، ١٨٩٠) صفحات ٣٦ ، ٥٣ ، ٢٧ ، ١٧٢ ونجد أول ورود لمثل هذه المصطلحات بالنسبة لرومانسى عام ١٨٨٢ وبالنسبة للرومانتيكى عام ١٨٣٠ وبالنسبة للرومانسية عام ١٨٤٤

من وولر ودنهام إلى دريدن وبوب والذي كان لا يزال مقبولا في كتاب جونسون « حياة الشعراء » إلى وجهة النظر المقابلة التي صاغها بقوة في عام ١٨٠٧ سودى^(٤) : « إن الوقت الذي انقضى من أيام دريدن إلى أيام الشاعر الكسندر بوب هو العصر المظلم للشعر الإنجليزي »^(٥) . ولكن لم يكن هذا مجرد رأى جماعة ثورية وهي جماعة صغيرة تكونت من وردزورث وسودى وكولردج . لقد كان هذا مفهوم الأدب الإنجليزي الذي تقبله ورّجت به أيضا المجلة ذات النفوذ الكبير (مجلة إدنبره) ومتحدثها النقدي فرنسيس جفرى (١٧٧٣ - ١٨٥٠) . ومن سخریات التاريخ أننا يجب أن نتذكر جفرى اليوم - إلى حد كبير - بسبب عدائه لوردزورث وبسبب افتتاحه الذي وصف فيه « نزهة »^(٦) بأستاذية : « إنها لن تجدى إطلاقا » . وهكذا يُعد جفرى كلاسيكيا جديدا ، إنه الناجى المتبقى من القرن الثامن عشر ، أو حسب المدافعين عنه هو رائد أصحاب النزعة الإنسانية الأمريكيين وهو أيضا رائد وحوارى للنزعة المعادية للرومانسية^(٧) . والجُمْل الأولى من عرضه للحمّة « ثالابا »^(٨) لسودى فى

(٤) روبرت سودى (١٧٧٤ - ١٨٤٣) شاعر وأديب انجليزى أصبح من الاشتراكيين ثم تحول إلى حزب المحافظين . له « حياة نلسون » (١٨٠٣) وله ملحمة « لعنة كهاما » (١٨١٠) . (المترجم) .

(٥) مدخل إلى « نماذج من الشعراء الإنجليز المتأخرين » (لندن ، ١٨٠٧) ، ص ٢٩ من المقدمة .

(٦) قصيدة كتبها وردزورث عام ١٨١٤ وتقع فى تسعة كتب وهى تشكل الجزء الأول من قصيدة فلسفية كبرى عن الإنسان والطبيعة والحياة الإنسانية فى ثلاثة أجزاء ولكن المؤلف لم ينفذ إلا هذا الجزء . وكان العنوان الشامل للقصيدة هو « المتوحد » . (المترجم) .

(٧) أنظر : ماريت دى هيوز : « انسانية فرنسيس جفرى » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ١٦ (١٩٢١) ص ٢٤٣ - ٢٥١ ، بايرون جوير : « فرنسيس جفرى ومقالاته عن الجمال » مجلة هنتجتون ليببرى الفصلية العدد ١٢ (١٩٤٩ - ١٩٥٠) ص ٧١ - ٨٥ ، جيمز أجريج : « فرنسيس جفرى بمجلة إدنبره » .

(٨) العنوان الكامل « ثالابا المدمر » قصيدة كتبها سودى عام ١٨٠١ (المترجم)

العدد الأول من « مجلة أدنبره » (١٨٠٢) يجرى اقتباسها تعزيزاً لهذا الموقف :
« إن الشعر فيه الكثير من هذا على الأقل فى اتفاق مع الدين ، وهو أن معايير
محددة منذ أمد طويل من جانب كتاب ملهمين معينين سلطتهم لم تعد موضع
التساؤل » ^(٩) .

ولكننا إذا فحصنا آراء جفرى النقدية العينية الملموسة يجب أن نستنتج أن
هذا أمر مضلل تماماً من الناحية الفعلية . إنه يتقص من قدر الكلاسيكية الجديدة
الانجليزية بقدر ما فعل سودى ، إنه يعطى صورة للعصر الذى يمكن أن يرضى
أشد الرومانتيكين تطرفاً . إن شعراء هذا العصر « ليست لديهم قوة الخيال أو
عظمته - ليست لديهم أشكال من الشجن وليست لديهم حماسة . . وبلا شك
لديهم حصافة وهم متأنقون وواضحون ومعقولون ، لكنهم فى معظمهم باردون
ومخلوعو الفؤاد ومصطنعون . وهم غير متداخلين بالمرّة مع المناظر العظيمة
للطبيعة أو العواطف الكبرى للإنسان . . وبالتالي فإن إلهامهم لا يزيد إلا قليلاً
عن كونه نوعاً مرحاً من الذوق الحسن ، ونادراً ما يكون لديهم أى ابتكار ،
ولكن ما لديهم ليس سوى شئ تابع لأغراض السخرية والهجاء » ^(١٠) .
ويجرى انتقاد دريدن بسبب نقص أشكال الشجن عنده و « فحشه الوحشى » ،
كما يجرى انتقاد أديسون وسويفت بسبب « نقص الحرارة والافتقار » فى
أسلوبهما الحاد . وبصفة عامة يعد سويفت مُتدَنِّياً « فتكاد تكون كل أعماله
تشهيرات » وروايته « جلفر » التى تعد أعظم أعماله تبدو فى أشد فقراتها تآكلاً

(٩) مجلة أدنبره ، العدد الأول (١٨٠٢ - ١٨٠٣) ص ٦٣ .

(١٠) إسهامات ، الجزء الأول ، ص ١٦٠ .

وسخرية « مبتذلة وسوقية للغاية »^(١١) . والكسندر بوب « هو هجاء ورجل أخلاق وفطنة وناقد وكاتب جميل أكثر منه شاعرا » ، « ولا توجد صور للطبيعة أو انفعال بسيط في كل كتاباته »^(١٢) . وهكذا نجد أن جفرى - بوضوح - مبتهج - « فلمحات الذكاء في زمن الملكة آن قد جرى الخطأ بها تدريجيا من المكانة السامقة التي كانت لها دون منافس في معظم القرن » كما أنه لم يجد أى تحسن بعد ذلك فى التوّ : فحكم الملكين جورج الأول وجورج الثانى كان « حكم انقطاع فى العبقرية القومية »^(١٣) .

وإعجاب جفرى الأكبر متجه إلى شكسبير وعصره فالعصر الإليزابيثى « إلى حد كبير هو الأسطع فى تاريخ الأدب الإنجليزى - أو فى الحقيقة الأسطع فى العقل الإنسانى والمقدرة » وبالنسبة لنقطة القوة الحقيقية وأصالة العبقرية فإنه لا عصر بركليز ولا عصر أوغسطس ولا أزمان ليون العاشر أو عصر لويس الرابع عشر يرقى إلى مصاف المقارنة مع العصر الإليزابيثى على الإطلاق »^(١٤) . ولم يكتف جفرى بالإعجاب بشكسبير والدفاع عنه ضد الانتقادات القاسية التى وجهتها له السيدة دى ستال بدون تحفظ تقريبا ، بل لقد شغل نفسه أيضا بالشخصى الثانوى فى القرن السابع عشر ، وأسبغ مديحا شديدا على جون فورد وجرمى تيلور « سنخاطر لنؤكد أنه يوجد فى أى حماقة نثرية من حماقات جرمى تيلور الثرية خيالا أكثر رقة وتخिला أكثر أصالة

(١١) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ ، الجزء الأول ص ١٦٧ ، ص ٢٠٩ ، ص ٢١٢

(١٢) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ٢٩٢

(١٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٥٨ ، ص ١٦٥

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥

ومفاهيم أكثر نورانية وتعبيرات أكثر تألقاً والمزيد - بالاختصار - من كيان الشعر وروحه عن كل القصائد والملاحم التى أنتجت فى أوربا «^(١٥) وليس هذا الإعجاب بالأدب السابق على عصر عودة الملكية غراماً بالقديم أو بما هو وطنى وقومى ، فجفرى يرحب بإحياء الأسلوب الإليزابيثى فى الدراما والشعر : « إن محاكاة كتابنا الأقدم وخاصة كتاب الدراما الأقدم عندنا وهى المحاكاة التى لم نملك إلا أن نشئ على أنفسنا أننا ساهمنا فيها إلى حدا ما قد أوجدت - كما هو الواقع - ربيعاً ثانياً فى شعرنا »^(١٦) . وجفرى يمجّد بن جونسون وملتون الشاب ويتبين فيه « العبقرية الحقة للشعر الإنجليزى » مع التخيل « الرائع والفائق »^(١٧) . كما أنه متأثر تأثراً عميقاً ببايرون « فهو شاعر من الطراز الأول للغاية » بفضل مسرحيته التراجيدية « سردانا بالوس »^(١٨) ، وبصفة خاصة بفضل مسرحيته « مانفريد »^(١٩) التى يفضلها على « فاوستوس » لمازلو وبرومثيوس لأسخيلوس^(٢٠) . وكان جفرى أيضاً ناقداً من أوائل النقاد الذين مجّدوا « ويفرلى »^(٢١) وقام بعملية مضاهاة بين سكوت وشكسبير وأدرك أن الروايات تؤسس حقبة فى الأدب « تحيل للظل - بشكل كبير - كل النثر

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٧

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٠٢

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٠٣ - ١٠٤

(١٨) تراجيديا كتبها لورد بايرون عام ١٨٢١ وهو يصور هذه الشخصية كملك متّرف لكنه شجاع (المترجم) .

(١٩) قصيدة برامية كتبها لورد بايرون عام ١٨١٧ (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٢ ، ص ٢٨٨

(٢١) أول رواية كتبها والتر سكوت عام ١٨١٤ (المترجم) .

المعاصر ، بل وحتى كل الشعر الحديث » (٢٢) . ومن المنطقي بما فيه الكفاية أن أعجب بيرنس وكوبر باعتبارهما كاتين مهّدا للتغير نحو « محاكاة الطبيعة » الأصلية ، ومهّدا للشعر الأصيل نحو « ثورة في أدبنا » . ويصف جفرى الدواعى لهذا بالمثل : تأثير الثورة الفرنسية وبيرك والألمان وظهور النزعة الانجليكانية (٢٣) .

فكيف - إذن - يمكن أن يضيق جفرى ذرعا بوردزو (وإلى حد أقل درجة بـ كولردج وسودى) فى عروض تحليلية ساحرة وأحيانا قاسية ؟ إن أشكال الهجوم التى شنها جفرى على شعراء البحيرة قد جرى الخط من قدرها على أنها مجرد انحياز سياسى بل حتى تحامل شخصى شديد (٢٤) . فمن الحق أن التطاحن السياسى قد لعب دوره وتزايد نظراً لأنّ شعراء البحيرة أصبحوا أبطال كل القضايا المتعلقة بحزب المحافظين . وهجوم جفرى على كولردج بعد وفاته لتحامله على سير جيمز ماكتوش استغل كراهية كولردج لقانون الإصلاح وأفكاره الاجتماعية المحافظة الأخرى (٢٥) . وسودى الذى أصبح الشاعر المكلل كان مناوئاً بشكل واضح لشعر الهجاء وخاصة عندما سهلت إعادة نشر تمثيله اليعقوبية فى بواكير عمره « وات ستيلر » من تسجيل ارتداده عن قضية

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤٦٦

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٧ (المؤلف) والمقصود بالمصطلح التمسك بالتعاليم الأصلية للإنجيل وأحيانا يجرى التوحيد بينه وبين البروتستانتية (المترجم) .

(٢٤) انظر - روبرت دانيال : « جفرى ووردزورث » ، مجلة سوانى ، العدد ٥١ (١٩٤٢) ص ١٩٥ - ٢١٢ .

(٢٥) اسهامات ، المجلد الرابع ، ص ٥٢٠ - ٥٢٧

التحرر^(٢٦) . ولكن ليست هذه هي كل القصة فى قضية وردزورث . فالنقد المتقدم لوردزورث ليس (أونادرا فحسب) سياسيا وليس شخصيا ، بل هو بالأحرى يأتى منطقيا من فروض ونظريات أساسية معينة عند جفرى ليست واضحة من عملية قيامنا بمسح لأذواقه . وهى معايير أخرى فى فكر جفرى والتي ربما لا تتفق مع المديح الذى كاله للتراث التخيلى فى الشعر الانجليزى .

وعلىنا أن نلتفت لبحثه « مقال عن الجميل » (١٨١١) والذى أعيد نشره فى « الموسوعة البريطانية » والذى استمرّ ماثلا هناك على أنه التناول المعتمد لعلم الجمال حتى عام ١٨٧٥^(٢٧) . ان بحث جفرى ليس عملا أصيلا عظيما : إنّهُ بالأحرى عرض لأليسون مع بعض التحفظات ومسح تاريخى للتراث البريطانى فى علم الجمال . ويعتق جفرى بشدة الفكرة القائلة إن الجمال ذاتى و « أنه ليس سوى تأمل لانفعالاتنا الباطنية وهو مكون أساسا من أجزاء صغيرة من الحب والشفقة أو العواطف الأخرى وقد ترابطت بهذه الأشياء » . ولا شأن للجمال بالتناغم والتناسب الخ ، الصوت الخالص أو اللون الصافى ، وليست له دلالة معرفية أو ميتافيزيقية « إنّ الإحساسات التى نتلقاها من الأشياء التى يستشعر بها على أنها جميلة والتى هى فى أعلى درجة لا تختلف بالمرّة عن الحركات المباشرة للرقّة أو الشفقة تجاه الأشياء المحسوسة » ، ومن ثمّ كان جفرى مضطرا إلى أن يخلص إلى أن « كل مدركات الناس جميعا للجمال

(٢٦) انظر العرض التحليلى لسوذى : « أنشودة الغار » فى مجلة انغيره ، العدد ٢٦ (١٨١٦) ص ٤٤١ - ٤٤٩ والعرض التحليلى لوات تيلر فى المرجع السابق ، العدد (٨) (١٨١٧) ص ١٥١ - ١٧٤ غير أن جفرى مدح روبريك بكرم ، انظر : اسهامات ، المجلد الثالث ، ص ١٢٢

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣ وهناك مناقشة غير نقدية كاملة عند جوير « مقال فرنسيس جفرى عن الجمال » .

تناسب تقريبا مع حساسيتها وأشكال التعاطف الاجتماعية ، وأن « كل الأذواق متساوية وصحيحة » . لكننا نتخير من التضمين القائل إن خير ما نستشعره هو ذلك الذى يشعر بالجمال فى كل شىء . وهو بغير توقع يدافع عن قضية الحس العام المشترك للرغبة الإنسانية الكلية بأن يفرق بين الذوق الشخصى الخالص والذوق الذى يريد أن يفرضه الفنان على جمهوره . فالفنان يجب أن يكون حريصا على « أن يقتصر فى الاستخدام على الأشياء التى هى علامات طبيعية أو تلازمات لا تنفصل للأنفعالات التى يشك فيها الجانب الأكبر من البشر ، وإن ذوقه - فى الغالب - يستحق أن يسمى ذوقا فاسدا أو زائفا إذا ما قال إن ما هو سوقى جميل وهى الأشياء التى لا يحتمل أن تترابط فى العقول المشتركة مع أى انطباعات هامة » ^(٢٨) . وهو يطبق على وردزورث الذى لا يحدث ترابطات مشتركة ، وهذا أمر واضح .

لقد تناولنا أقوال جفرى بشىء من التفصيل لأنها تظهر أن لديه نظرية نقدية فى عقله وأنه لا ينغمس فى تهويماته مجرد انغماس . فوصفه وتطبيقه لعلم الجمال الاسكتلندى يظهران على خير وجه محدودياته بل حتى الزيف الأساسى فى تناوله السيكلوجى فى النقد . وواضح أن جفرى ونماذجه عاجزون عن التمييز بين التجربة الجمالية والتجربة القائمة على « المشاركة الوجدانية » . فليس لديه معيار لإقرار متعة المنظر الطبيعى المسالم أو الاستبصار الفجائى فى الشخصية من التجارب المستمدة من الموضوعات الفنية . إن جفرى والرواد من أمثاله يرتدون بشكل ضبابى إلى نوع واحد من المعيار النقدى وهو معيار أخلاقيات المشاركة الوجدانية المستمدة من آدم سميث أو هيوم ، وفى

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٠ ، ص ٥٢ ، ص ٧٥ - ٧٧

التطبيق مستمدة من نزعة مفرطة فى العاطفية والحساسية . وهذا الأثر واضح عند جفرى . ولكن لما كان هيوم أو كَمْز لا يستطيع أن يَقْنَع بمجرد ذاتية الذوق فإن جفرى أيضا عليه أن يستجيب للمعيار الكلى للذوق ، للتراث ، لرأى الأغلبية ، للحس المشترك . إن الفنان - ضمنا - مطلوب منه أن يتحدث عن العقل المشترك ، أن يكون إنسانا مشتركا . لكن الحس المشترك فى التطبيق فيه من زاوية ما العديد من التفسيرات : فهو بالنسبة لجفرى يعنى الاستجابة لا للتراث الكلاسيكى الجديد ، بل للتراث الإنجليزى الذى استوعب شكسبير وجرمى تيلور واستهدف استيعاب الكثير مما يمكن أن يسمى الحساسية الرومانسية . وعلى أى حال فإنه يتضمن عناصر أخرى : واقعية معتدلة ، شك فى التصوف والميتافيزيقا ، اهتمام صارم باللياقة . بالاختصار ، فإن الإنسان العام هو إنسان مثل جفرى ، وكان جفرى - كما يظهر جمهوره العريض - متحدثا باسم الطبقة الوسطى العريضة .

وهكذا يمكننا أن نفهم قضية جفرى ضد وردزورث : فوردزورث - فى نظره - يحاول أن ييث روابط خاصة للغاية فى الجمهور . والتصوف - أو ما يعتبره جفرى تصوفا - هو بكل بساطة شىء غير مفهوم بالنسبة له . وقصيدة « صميميات » سميها « غير مشروعة وغير معقولة » ، بل هى حتى فقرات بسيطة للغاية من قصيدة « نزهة » مثل رسالة عن « الواجب » فإنها « تندعن كل استيعاب » ^(٢٩) . وليست الفقرات الفلسفية أو التأملية هى وحدها التى تحير جفرى : فهو تفوته تماما نقطة بسيطة كما فى قصيدة « نوبات غريبة عن العاطفة قد عرفتها » وهو يستطيع أن يشير إلى « كيان عن التماسيح الراقصة » ^(٣٠) .

(٢٩) مجلة ابنبره ، العدد ١١ (١٨٠٨) ص ٢٢٧ اسهامات ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٥ - ٢٤٦

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٩ ، المجلد الثانى ، ص ٤٢١

إن وردزورث لا يكتفى بالانحراف « عن المعيار الخالد والكلى للحقيقة والطبيعة » بالتداعيات الغريبة والتأملات المبالغ فيها ، بل إنه يتهك أيضا معايير الواقعية و « اللياقة » المتعلقة بالكلاسيكية الجديدة . ولا يوجد أساتذة مثل ماتيو عند وردزورث أو قباطنة بحارة مثل الرأوى في « الشوكة » كما لا يوجد بدآلون فلاسفة ^(٣١) . لكن هذه الاستجابة للحقيقة الاجتماعية التوثيقية ترتبط - مهما تكن على نحو غير منطقي - برفض نتائج المعايير الواقعية الضمنية . إن لغة وردزورث متدنية وقصيدة « الحمام العائلي » لا يجب أن نشير إليها في الشعر ^(٣٢) . بجانب هذا تبدو الشاعر الاجتماعية المعبر عنها في قصائد وردزورث في نظر جفرى « استياء مشاكسا وكسولا مع الأنظمة القائمة للمجتمع » ^(٣٣) . إن جفرى هو عضو في حزب بريطاني من دعاة الإصلاح يؤمن بالتقدم وإن كان تقدما معتدلا وبطيئا . وهو ينتقد بمقولة عقيدة « نزعة الكمال » عند السيدة دي ستال لأنه يعرف أن الناس تحب الحرب وأن الثورة الفرنسية سوف تفضي إلى صراعات ونزاعات مرعبة ^(٣٤) . لكنه لم يستطع أن يفهم تمجيد وردزورث لسكان الوديان في شمال إنجلترا ، ولم يستطع أن يتبين أى اقتراحات عملية في نزعته المحافظة في مجال

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٩ ، ص ٢٢٩

(٣٢) مجلة أدنبره ، العدد ١١ (١٨٠٨) ص ٢٢٥ يقول عن هذه القصيدة : « يجب الإقرار بأن هذه القصيدة تتوجه بمادتها إلى المدى الذي تريده ، كما أنه لا يوجد شيء مما يمكن ابراجه في الشعر - من تلميع الأحنية إلى نزع أحشاء الدواجن . ولقد أبعد وردزورث هذه القصيدة من ديوان « الولد الأعمى من أعالي البلاد » وأحل محلها قوقعة السلحفاة بناء على اقتراح من كولردج . وقد احتج الناقد لامب على التعبير ، انظر الملاحظات في « الأعمال الكاملة » لوردزورث بإشراف بلسنكورث ، المجلد الثالث ، ص ٤٤٧ - ٤٤٨

(٣٣) مجلة أدنبره ، العدد الأول (١٨٠٢) ص ٧١

(٣٤) اسهامات ، المجلد الأول ، ص ٩٢ وما بعدها ، ص ١٠٤

الزراعة . فإذا تناولنا معتقد جفرى عن الليبرالية واتفقنا مع شكه فى التصوف ولم نستطع أن نميّز بين الفن والحياة وهو مالم يستطع جفرى أن يميّزه حتى فى النظرية ، فإننا يجب أن نصل إلى مثل هذه النتائج . إنّ أمانة جفرى لا تحتاج إلى أن نشك فيها ، رغم أنه نثر استيلاء بطريقة أقل فجاجة ووقاحة . وما لا نقبل أن نعذره عنه بصفة خاصة هو العرض التحليلى لقصيدة « أنثى الظبى الأبيض من رايلستون » لأن هذا العرض التحليلى أساء قراءة النغمة والأطروحة لقصيدة بسيطة ومحزنة تماما .

ولقد تناول جفرى الشعراء الآخرين فى العصر باهتمام أكبر كثيرا ، وإن كان قد طبق عليهم المعايير نفسها الخاصة بالحس المشترك واللياقة والأخلاقية . ولقد أبدى أسفه إزاء ما لدى بايرون من « نغمة إخلاص مخيفة » فى قصائده التى تناول سيرته الذاتية وأعلن صراحة أن ذروة هذه القصائد من أمثال قصيدته عن المحارم « ليست شيئا على الإطلاق مما يمكن حمله أمام التخيل »^(٣٥) . ولقد صدمته نزعة بايرون الساخرة وميله إلى تدمير كل إيمان بالفضيلة . وسرعان ما تخلّى عن معيار الصدق بالنسبة للحياة فى التو طالما أن الأخلاق المرسومة تبدو له زائفة . ومن ثمّ يقلق جفرى أن « دونا إنز » فى المقطع الأول من « دون جوان » لبايرون من أنها امرأة لا خجل عندها وأنها خليعة ، وكان عليه أن يكتب « رسالة تنفس روح الحب الدافئ المخلص الخالص غير المتقلب » أو أنّ المنظر الرهيب لحطام السفينة قد كان فيه اضطراب من جرّاء الخفة والمزاح^(٣٦) . إنّ الكوميديا التراجيدية وخلط الأنماط والهبوط المفاجئ فى البناء الدرامى عند بايرون كلها

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٩٨ ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢٧٠

تجىء عكس أخلاقيات جفرى المستقيمة ، كما أنها تنتهك ما تبقى لديه من تحمل كلاسيكى جديد لصالح نقاء ووحدة التأثير . ولهذا لا نندهش إذا ما قام جفرى بوضع بايرون أدنى من سكوت فى العبقريّة وفى الأخلاقيات ^(٣٧) .

إنّ جفرى يعجب بروح الشفقة والإنسانية مما يجده فى أعمال سكوت وهو يعترف بأريحية وبحصافة وبعدالة فى وصف صراع الفرسان والمتطهرين فى رواية « الموت الجماعى القديم » ^(٣٨) . وإن كان لا يتفق مع سياسة حزب المحافظين ^(٣٩) . لكن لم يكن جفرى راضيا كل الرضاء عن سكوت على أسس أدبية خالصة . فهو لم يستطع أن يهضم إطلاقا الإيمان بالترعة الوسيطة وإدخال ما هو عجيب وما هو خرافى . ولقد كره القزم الشيطانى هورنر فى « عمل المغنى الأخير » ^(٤٠) وقد انتقد « إيفانهو » على أنها مجرد « مهرجان حافل بالشطح الخيالى » ^(٤١) وهو يعتبر رواية « ويفرلى » مما ينطبق عليها تطبيقا رائعا معياره عن الواقعية . وهو على حق فى تفضيله الموضوعات الاسكتلندية والشخصيات الفكهة والمحلية . وعلى أى حال فإنه يرى شيئا من تصنّع فى شعر سكوت ، وهو ميال ميلا شديدا إلى أن يتخلّى عن ثقته فى الترعة الشعبية ورأى الشعب . كيف يتأتى إذن أن يتم إعطاء الذوق السليم للقلة فحسب ؟ وجوابه : إنه لا يعترف بوجود فجوة حقيقية بين الجمهور والنقاد ، فجفرى

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٢

(٣٨) رواية لسير والتر سكوت عام ١٨١٦ (المترجم) .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٧٢ ، المجلد الثالث ، ص ٤٤١ ، ٤٥٧ .

(٤٠) قصيدة لسير والتر سكوت عام ١٨٠٥ وهو يتناول طبقة من المغنين كانت فى العصور الوسطى (المترجم)

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٦٤ ، المجلد الثالث ، ص ٤٧٤

يذهب فحسب إلى أن يطالب الناقد بأن يتزود بخير زاد وذلك باستهجان الأصالة وأن يتبين مزايا قهر المصاعب وندرة الانجاز ، بينما الجمهور العام ليست لديه مثل هذه المعايير من المقارنة ^(٤٢) . ولكن ليس واضحا كيف يتم تطبيق هذا على القصيدة التى هى موضع العرض التحليلى . وإن قصيدة « سيدة البحيرة » ^(٤٣) لسكوت ليست أصيلة بصفة خاصة ، كما أن المصاعب فيها لا تخفى على أى قارئ .

وأفضلية التصاوير الدقيقة للعادات تنال عند جفرى مديحا شديدا لكوبر وكراب . وكراب « هو شاعر من أشد الشعراء أصالة وعصبية ومرضيا » ، وهو يضع مقابله تماما وردزورث . أما كراب فإنه « يستجيب للانفعالات المألوفة والمستديمة ويستجيب للطبيعة الإنسانية المشتركة والمشاعر الإنسانية المشتركة » ؛ ويتألف شعره من « كثرة لامتناهية من شذرات التعاطف » . وهذه العبارة تتفق اتفاقا حرفيا تقريبا مع تعريف جفرى للجمال . زيادة على ذلك عنده اعتراضاته على كراب بسبب التفاصيل البغيضة وبسبب الافراط فى « الدقة على الطريقة الصينية » ^(٤٤) ويحظى كوبر بإعجاب شديد بسبب « الحرارة والأصالة » كأستاذ عظيم فى الانجليزية رغم أنه يبدو أحيانا فى نظر جفرى مفرطا فى العامية والنزعة المألوفية المعتادة ^(٤٥) ويرنز أيضا هو « عبقرية عظيمة وأصيلة » ويفضل جفرى فكاهته على شجنه ويفهم تماما أنه لم يكن جاهلا وأميا ^(٤٦) .

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٨٤ - ٤٨٧

(٤٣) قصيدة لو الترسكوت كتبها عام ١٨١ وهى فى ستة مقاطع (المترجم)

(٤٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٥ ، ٦ وما بعدها ، ص ٢٧ - ٢٨ ، ص ١٤

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤١١ - ٤١٣

لكن كانت لدى جفرى اعتراضات أخلاقية قوية على بيرنز : فهو يكره احتقاره
للقدر ويكره تفسّخه ورتابته وتفاسخاته بالاستقلال وأشكال ذوقه اللاذعة ؛
وهو يعترض على شعره الشبقي ؛ فلهُ « نكهته الفجّة » ، وهو « نادرا ما يتمشى
مع الرقة والتأليف الجميل العذب بالنسبة للنساء اللواتى يقمن بالترفيه » .
« وبذل أن يتودّد من أجل بسمّة أو أن يذوب فى دمة » ؛ فإن ربة شعره لاتفعل
شيئا سوى الانغلاق فى الأحضان ومناوشات منتصف الليل^(٤٧) وتوجد عند
جفرى نبرة احتشام متكلف على طريقة ما قبل العصر الفكتورى . ولقد صمم
على ألا يذكر عنوان تمثيلية فورد « من الشفقة أنها عاهرة » . وهو مع هذا يمدح
التمثيلية ويقتبس منها باستفاضة^(٤٨) وهو يبرز سخطه بالنسبة للأخلاق المفككة
التي صورها جوته فى رواية « فلهلم ميستر » ولقد صدمته بصفة خاصة سوقيتها ،
وهو مصطلح يطبقه على كل إشارة إلى الطعام والأكل و « الأمشاط والصابون
والمناشف »^(٤٩) ولا يكتفى بأن يصف ديدرو بالبذاءة الدونية ، بل يقول إن
لديه أيضا « نغمة نزعة البذاءة اللسانية »^(٥٠) والملاحظة العامة فى هذا الإفراط
فى الاحتشام هى أنه نزعة إفراط فى العاطفية تمكن هذا القاضى الذى هو
أشبه بقاض فى محكمة سيسونز^(٥١) من أن ينغمر فى أحكامه بدرجة

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٧ ، ص ٢٨٩

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٢

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٠٢ وما بعدها .

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٧ - ٢٦٨

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٧

(٥١) محكمة فى اسكتلندا تشتهر بتناول القضايا المدنية وقضايا الأمومة (المترجم) .

لاتصدق . ويمكن للإنسان أن يقتبس الرسائل المتأخرة المرسلة لديكتر والتي تفيض بالدموع المراقبة على كتب ديكتر^(٥٢) ، ولكن حتى لو اقتصر الإنسان على تصريحاته العلنية فإن البيئة الدالة على الذوق الباعث على الغثيان تبدو لي أمرا شاملا مطبقا . لقد أثنى جفرى على ما قبل ثناء مبالغاً فيه واقتبس فقرات عاطفية من « ثيودريك » باستحسان . وقد استثار دموعه السخف الموجود في « محاكمات مارجريت لندساي » لجون ويلسون^(٥٣) وقصائد فليسيا همنز^(٥٤) استثارت إعجابه بسبب « النعمة الوقورة والمتواضعة للصفح والشفقة » التي « تهدئني فهم أولئك الذين هم أكثر خوفا من المبالغات العاطفية للشعر » ، ولقد تنبأ « بشهرتها الخالدة » مقابل شعراء شبابه الذين كانوا في فترة عروضه التحليلية (١٨٢٩) والذين كانوا « يتلاشون سريعا عن مجال رؤيتنا » : سوذى وكيثس وشيلي ووردزورث وكراب وبايرون وسكوت . « والشاعران اللذان قاوما باستدامة هذا التلاشى السريع للمجد وبأقل علامات من الانهيار هماروجرز^(٥٥)

(٥٢) لورد كوكبرن : « حياة جفرى » المجلد الثاني ، ص ٤٠٦ : « لقد بكيت كثيرا ونهنت على هذا (أى موت بول دمبي) فى الليلة الماضية ومرة أخرى هذا الصباح ، ولقد شعرت بأن هذه الدموع قد طهرت قلبى » . المصدر السابق ، المجلد الثانى ص ٢٩٢ « لقد قرأت كل حياة برنز ومؤلفاته - وليس بكثير من الدموع وخاصة بالنسبة للحياة ... ويمكننى أن أستلقى فى القذارة وأصيح وأنبطح هناك . وفكرت أمدا طويلا أن أنقذ نفسا مثل نفس برنز من المعاناة والتلوث والانحطاط » .

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٥٢٠ (المؤلف) وجون ويلسون (١٧٨٥ - ١٨٥٤) ناقد إنجليزى وهو أستاذ فلسفة الأخلاق بجامعة ادنبره وهو من أوائل من أنصف شعر وردزورث (المترجم)

(٥٤) فليسيا نوروثيا همنز (١٧٩٢ - ١٨٣٥) شاعرة بريطانية صدرت أعمالها الكاملة عام ١٨٣٩ وقد أشتهرت بقصيدتها « الدار البيضاء » (المترجم) .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٢ ، ص ٢٩٦ - ٢٩٧ (المؤلف) وصمبويل روجرز (١٧٦٣ - ١٨٥٥) شاعر إنجليزى ابن صراف غنى نشر عام ١٧٩٢ « ملذات الذاكرة » وهى قطعة من الشعر الجميل حققت له شعبية (المترجم) .

وكامبل^(٥٦) وجفرى كان يريد هنا أن يصف الحالة الفعلية لشهرة هؤلاء الشعراء ، وهو - فى جانب منه - لم يكن يستحسن هذا . ولقد لاحظ بصفة خاصة عندما أعاد طبع مقالاته (١٨٤٣) أنه جرى نسيان كيتس على نحو خاطئ . زيادة على ذلك فإنّ رضاه عن المكانة العالية لروجرز وكامبل كان شيئاً واضحاً . وعلى أى حال فإنّ المديح الذى كاله جفرى للشاعر كيتس لم يكن من قبيل الصدفة الحسنة ، لقد أحب جفرى « الشعر الخالص » والصور والنظم الموسيقى الجميل . ولقد اقتبس أشياء جميلة من كيتس مثل « (قصيدة إلى الخريف) وإن كان لم يستطع أن يستسيغ قصيدته (هيريون) »^(٥٧) . وعلى أى حال يلوح له أن « الشعر الخالص » هو « نوع خطر جدا » نظراً لأنه « معرض للتحويل إلى مجرد تصوف ومبالغة »^(٥٨) . وقد استمتع به عند هوج^(٥٩) وعند مور^(٦٠) فى عمله « لالا روخ » وعندلى هنت^(٦١) فى

(٥٦) توماس كامبل (١٧٧٧ - ١٨٤٤) شاعر انجليزى ابن تاجر من جلاسجو . نشر « ملذات الأمل » عام ١٧٩٩ وله قصائد عن الحرب منها « حلم الجندي » . وهو من مؤسسى جامعة لندن (المترجم) .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ١٠٢ ، ص ١١٣ - ١١٤ ، ص ١١٩

(٥٨) مجلة أدنبره ، العدد ٢٤ ، (١٨١٥) ، ص ١٦٢

(٥٩) جيمز هوج (١٧٧٠ - ١٨٢٥) شاعر انجليزى كان راعياً للأغنام واكتشف والترسكوت موهبته الشعرية . وعندما توجه إلى أدنبره عام ١٨١ أكتسب شهرة شعرية كبيرة (المترجم) .

(٦٠) توماس مور (١٧٧٩ - ١٨٥٢) شاعر إيرلندى أصدر عام ١٨١٠ « الأعمال الشعرية » وأصبح شاعر إيرلندا الغنائى القومى . وهو موسيقى بجانب أنه شاعر . و « لالا روخ » هى سلسلة من الحكايات الشرقية كتبت شعراً عام ١٨١٧ (المترجم) .

(٦١) لى هنت (١٧٨٤ - ١٨٥٩) شاعر إنجليزى هو الذى قدم للجمهور الشعارين كيتس وشيللى . عمله الشعرى الأساسى « قصة ريميني » عام ١٨١٦ (المترجم) .

« قصة ريميني » وعند كيتس حيث لا يوجد شيء يؤذى أخلاقياته وسياساته .
غير أن الإنسان يشك في أن كيتس هو بالنسبة له هوج آخر أو هنت آخر أو
مور آخر : كاتب خيالي ليست له عواقب كبيرة . وهو يفضل في أى وقت
على شاعر مثل روجرز والذي يقتبس منه في تأملات شائعة كما يقتبس منه
أوصافا عاطفية عن الحياة الزوجية في قطر من الأقطار ، وهذه الأوصاف
مشبعة بالاعجاب والاستحسان . أو يقتبس من كامبل الذي يقترب عمله
« جرترده من ويومنج » من « تصوره للشعر الخالص والكامل »^(٦٢) أكثر مما
يقترب من أى شاعر آخر .

ويبدو أنه من المستحيل أن نعد جفرى ناقدا عظيما . إن الزعم بوجود
« أساس فلسفى » لنقده أمر ينفيه أن النظرية التى يستند إليها عاجزة عن
التمييز بين الأدب والحياة ، بين الحب والجمال ، بين علم الجمال وفلسفة
الأخلاق . والزعم بأن جفرى نفسه قام « بتمشيط التصورات الأخلاقية مع
النقد الأدبى »^(٦٣) ليس شيئا جديدا أو شاذا ، ويجب الحط من شأنه
إذا ما فكّرنا فى مدى محدودية هذه الأخلاقيات واحتشامها وتحيزها
ومدى ضيق المعيار عندما يُطبّق من الخارج بدون وجود تصور واضح لعمل
الأفكار الأخلاقية فى الشعر . ولكن يجب ألا ينكر الإنسان على جفرى
قيمة تاريخية كبيرة للغاية . فمجلة « ادنبره » - التى أعقبها منافسون
ومحاكون - قد فعلت الكثير لرفع كيان النقد فى المجلات وجوائزها

(٦٢) اسهامات ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠ وما بعدها ، المجلد الثانى ، ص ٤٢٢

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٩ ، ص ١٠ من التصدير .

المالية^(٦٤) وكان جفرى ذا تأثير بالغ حتى فى القارة الأوربية فى عرضه التحليلى للرومانسية المعتدلة . ولقد لعب فى العالم الناطق بالانجليزية دورا فى تدعيم النظرة التاريخية للأدب ونزعت الطبعية الأدبية - بتأكيدا على أمجاد واستقلال التراث الانجليزى - نابعة من شكسبير ورفضها التام للذوق الفرنسى وكان هذا شيئا هاما وإن كان جفرى قد ربط هذه الآراء بشكل متنافر مع القومية الاسكتلندية والبقايا العديدة المتبقية من العقيدة الكلاسيكية الجديدة فيما يتعلق « باللياقة » ونقاء الجنس الأدبى . كما أنه قام بالفعل بإشاعة آراء اعتماد الأدب على المجتمع الذى استمدته فى جانب منه من السيدة دى ستال . وهو فى مقاله عن رواية « فلهلم ميستر » لجوته حيث أكد تباينات الأذواق القومية حاول حتى أن يطرح تنظيرا عن أسبابها وهو يميز بين شيئين سماهما علم الجمال فيما بعد وهما « الوسط » و « الآن » : لقد ميز بين تأثير الحكم والمناخ والتماثل فيما سبق الخ ، ودرجة الثورة والوضع فى دائرة مفترضة من التقدم « من مجرد الفظاعة إلى المظاهر المتفاخرة للعمل والتصميم » ثم حيثذ إلى « استرخاء وبساطة الطبيعة الرشيقة »^(٦٥) . غير أن هذه الأفكار - وفيها أصداء بعيدة من فيكو وفنكلمان وهردر والسيدة دى ستال - لم تطبق على نحو سديد ، إنها بالفعل أدخلت موعظة فى السلوك بالنسبة للذوق المتدنى للألمان الذين يمكن أن يعجبوا برواية جوته والتي تبدو لجفرى « حافلة بالعبث بشكل كبير وصبيانية ومتنافرة وسوقية تستهدف الإثارة »^(٦٦) .

(٦٤) كان من يقوم بالعرض التحليلى لمجلة « منتلى » أو مجلة « العروض التحليلية النقدية » يتلقى حوالى جنيهين استرلينيين على الصفحة ، بينما متوسط المدفوع فى « انبيرة » من مكافأة يتراوح ما بين ١٠ و ٢٥ جنيها استرلينيا . انظر لويس جيتس « ثلاث دراسات فى الأدب » ص ٤٨ ، ص ٥٣

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨

(٦٦) المصدر السابق ، ص ٢٦٣

وأشكال القصور عند جفرى لا يمكن أن يراها أولئك المتأثرون بنغمته التشريعية والبراعة التى يظهرها فى العرض التحليلى والتلخيصى واليقين بما يزعمه من سلطة . وعلى أى حال ليس هذا إلا السطح الذى يغطى العديد من الصراعات والتوترات والتناقضات والتوفيقات لمكانته النقدية . والبقايا المتبقية من الكلاسيكية الجديدة تصطدم بالأذواق الرومانسية وتصادم الواقعية الحرون مع العاطفية التى تستدعى ذرف الدموع وتصادم التعقد الدنيوى مع التزمت المبكر القديم . وبينما يشبه جفرى (وإن كان على مستوى أدنى) جونسون ومحاولته التوفيق بين مالا يجرى التوفيق بينه ، فإنه أرهص أيضا بالتوفيق ذى الطابع الفكتورى . وبعد وفاة كولردج وهزلت كان على النقد الإنجليزى أن يطرأ عليه تدهور فى حوالى ثلاثين عاما فيه اقترنت النزعة العاطفية الانفعالية الرومانسية مع النزعة الأخلاقية وساد هذا بدون أدنى تحدٍّ (٦٧) .

ورغم أشكال قصور جفرى كان ناقدا عبقرى ، وسوف يجرى تذكّر الاسهامات الكبرى فى المجلة المنافسة « المجلة الدورية » (تأسست عام ١٨٠٩) بشكل كبير على أنها مهمة بالقديم ومؤرخى الأدب . ولقد طورّ سوذى (١٧٧٤ - ١٨٤٣) الرأى الجديد عن تاريخ الأدب الإنجليزى والذى نجده أيضا عند جفرى الذى نفترض فيه كلاسيكية جديدة بل إن جفرى بالأحرى كان أكثر قومية من الناحية الأدبية المعلنة . وفى تصدير كتاب « عينات من الشعراء الانجليز المتأخرين » (١٨٠٧) والذى انتقص فيه عصر دريدن وبوب أكد أيضا أنه « فى كل الأزمان احتفظنا بزي وطابع خاصين بنا » . ولا يجب أن نتحدث

(٦٧) هذه التطورات اللاحقة يصفها آليا هـ . وارن فى « النظرية الشعرية الإنجليزية ١٨٢٥ - ١٨٦٥ » برينستون ،

عن مدارس أجنبية في الأدب الانجليزي كما كان حال الاقتناع المتقبل بهذا منذ جرای^(٦٨) . وهو في بحثه « تخطيطات خارجية لتقدم الشعر الانجليزي من شوسر إلى كوبر » الذي يقدم فيه كتاب « حياة كوبر » (١٨٣٦) يعيد سودى تأكيد إيمانه « بالنمو المحلي » للأدب الانجليزي ، في الشعر وقد « تلون بالطابع القومى باعتباره نبيذ التربات المختلفة ، فيه النزعة العرقية » . ونمو الأدب الانجليزي يبدو له على أنه « تابع هرطقات » ضد انجيل الطبيعة مع وجود فترات من الأورثوكسية خلال العصور العظيمة ، العصر الإليزابيثى وعصره هو . ويتحدث سودى عن موضوعات في الأدب تفضى إلى انتقاص حقيقى أو مفترض « وفى كلا الحالين فإن روح التطاحن قد أدت بصفة عامة إلى ظهور الخطأ المقابل »^(٦٩) . وبينما كان سودى يؤمن « بالتقاليد والتمرد » لعملية تاريخية ضرورية فإنه يقف دائما فى صف التقاليد كما فهمها . والتقاليد الإنجليزية كما فهمها هى الذوق الإليزابيثى الحر بينما الكلاسيكية الجديدة هى انحراف عن المعيار القومى .

وسودى هو دارس للقديم وهو مثقف فعل الكثير لإثارة الاهتمام بالروايات فى العصور الوسطى (أشرف على إصدار أسطورة « موت آرثر ») وأثار الاهتمام أيضا بالأدب الأسباني ، لكن لا يمكن أن يوصف بأنه ناقد مهم . لقد كان كريما جدا وغير منتقد بشكل كبير بحيث لا يصلح أن يكون قاضيا عادلا لمعاصريه : لقد مجدّ كيرك وايت^(٧٠) ، ومجدّ « عدة شعراء غير مثقفين »

(٦٨) « عينات من الشعراء الانجليز المتأخرين » (لندن ، ١٨٠٧) المجلد الأول ، ص ١٧ من المقدمة .

(٦٩) أعمال كوبر (لندن ، ١٨٣٦) المجلد الثانى ، ص ١١٤ ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٩ ، ص ١٢٨

(٧٠) هنرى كيرك وايت (١٧٨٥ - ١٨٠٦) شاعر إنجليزي أصدر عام ١٨٠٢ ديوان شعر لفت به أنظار الناقد

سودى ومن ثم قام برعايته وكتب عنه ذكرياته عام ١٨٠٧ بعد وفاته .. كما نال ثناء بايرون (المترجم) .

وأثنى على جوانا بايلي^(٧١) ورفعها لعنان السماء ووضعها التالية
لشكبير^(٧٢) . وليست لدى سودى قدرة على التشخيص وليست لديه حدود
وليس شخصية نقدية وليست لديه نظرية . ولقد تحدث المؤرخ الناقد سنتسبرى
عن سودى وعن « الذهب النقدى » عنده وعن منوعات سودى المتأخرة بعنوان
« الطبيب » ولكن يستحيل أن نكتشف النقد حتى فى الاحتجاج المعقول ضد
تهذيب سنسبر^(٧٣) . وأعلن سودى مبادئ النقد على أنها هى مبادئ أخلاقية
وسياسية فحسب : « هل دفعك (الكتاب) للشك فى أن ما اعتدت أن تعتقد
فيه أنه غير شرعى قد يكون بعد كل هذا بريئا وأن ذلك قد يكون بلا ضرر
ما سبق أن تعلمت أن تعتقد أنه خطر ؟ هل مال بك إلى جعلك غير راض
وغير صبور تحت سيطرة الآخرين ؟ إذا كان الأمر كذلك - اقذف بالكتاب فى
النار »^(٧٤) . ما من نقد يمكن أن يتمخض من مثل هذا الاختبار .

ومن الصعب بالمثل أن نعدّ سير والتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) ناقدا
مهما . لقد قرأ التراث القديم على نطاق متسع ، وهناك فقرات فى كتاباته هى
محاولات فى التاريخ الأدبى . و « حياة دريدن » (١٨٠٨) هو مثال مبكر
لنمط « الحياة والعصور » وهو يخطط الموقف الأدبى لشباب دريدن بمهارة شديدة .
وهناك بالأحرى شىء من النقد البدائى فى كتاب « حياة الروائيين » (١٨٢١)

(٧١) جوانا بايلي (١٧٦٢ - ١٨٥١) شاعرة وكاتبة مسرحية اسكتلندية وكانت صديقة حميمة لوالتر سكوت الذى
أعجب بمسرحيتها (التلاعب بالعواطف) (١٧٩٨) . (المترجم) .

(٧٢) المجلة النقدية ، السلسلة الثانية ، العدد ٢٧ (١٨١٥) ص ٢١٢

(٧٣) سنتسبرى ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٦ وعن سينسبر انظر : « الطبيب » (لندن ، ١٨٤٩) ص ٢٨٢ وما بعدها .

(٧٤) « الطبيب » ، ص ٩٩

وسكوت يفضل سمولت على فيلننج ، وهو يمدح جين أوستن بما ينبغي أن يفعله . لكنه يمدح تقريبا كل إنسان كتب عنه . لقد اعتقد أن « مادوك »^(٧٥) لسوذي « تفترض مكانة حقيقية له عند أقدام ملبتون » وهو اعتبر جونا بيلي « أعظم عبقرية الآن في بلدنا »^(٧٦) . إن سكوت ينقصه حُسن التمييز بل حتى الادعاءات والمبادئ النقدية وتأليفاته عن تاريخ الفروسية والرواية الخيالية والدراما من أجل (الموسوعة البريطانية) هي تأليفات غير ممتازة بالمرة . وهو في بحثه المطول عن الدراما (١٨١٨) ينقل كثيرا من المعلومات ويعيد تقديم آراء نقدية لجونسون عن الوحدات الثلاث أو آراء أوجست فلهلم شلجل عن الدراما الفرنسية ، لكنه لا يطرح وجهة نظر خاصة به . وهو الأقرب إلى النقد الأصيل في مناقشته للشعر الشعبي : ونجد هذا بصفة خاصة في المقالات المضافة إلى الطبعة الجديدة من كتابه « ديوان التخوم الإسكتلندية » (١٨٣٠) فهو يعرض من جديد لوجهة نظر هرذر عن « الشعر البدائي » ويدلى بدلوه هنا على نحو ممتاز عن تاريخ جميع القصائد الغنائية^(٧٧) ، وفيه يحتفظ سكوت لنفسه بمكانة سامقة .

فإذا توقعنا الشخصيات الكبرى التي نناقشها في الفصول التالية ، فإن علينا أن نخلص إلى أن الانجاز الإيجابي للعصر هو أساسا تبنيه لوجهة النظر التاريخية . فالنغمة القطعية الفجة لكثير من العروض التحليلية التي تتخللها

(٧٥) قصيدة كتبها سوذي عام ١٨٠٥ (المترجم)

(٧٦) لوكهارت : حياة سكوت (لندن ، ١٩٠٢) المجلد الأول ، ص ٤٧٧ ، المجلد الثاني ، ص ١٣٢

(٧٧) « ملاحظات استهلالية عن الشعر الشعبي » في « ديوان التخوم الإسكتلندية » بإشراف هنريسون (لندن ،

١٩٣١) المجلد الأول ، ص ٥٠١ انظر أيضا « مقال عن أشكال المحاكاة في القصائد القديمة » المصدر السابق ، ص

المشاعر السياسية القاسية لا يجب أن تضللنا فتجعلنا نعتقد أن هناك مسائل نقدية مرسومة بحدة فى ذلك الوقت . والمزاج العام للعصر كان بالأحرى مزاج التسامح المتزايد إزاء التنوع الشديد للأدب .

ويعد كتاب « مقال عن الشعر الإنجليزى » (١٨١٩) لتوماس كامبل (١٧٧٧ - ١٨٤٤) تخطيطاً عاماً - بروح من التسامح - لتاريخ الشعر الإنجليزى الذى يضع تركيزه على الفن ويستهجى مجرد نزعة الافتتان بالقديم والقطعية الرومانسية بنظرة خارجية . ودافع كامبل عن ألكسندر بوب ومدّ ترحيبه إلى أعمال زخرفية خالصة مثل « فارويندا » لشمبرلين . وخلص إلى القول : « ولكن فى الشعر توجد منازل عديدة . وأنا حرٌّ فى أن أعترف أننى أستطيع أن أنتقل من الكتاب الأقدم ثم لا أزال أجد سحراً فى العذوبة الصحيحة والمماثلة التى عند بارنل^(٧٨) . إن كامبل يعرف أن الشعر هو احتياج إنسانى شامل ولن يتلاشى من ظهر البسيطة : « إنَّ عالماً تسكنه كائنات فانية ونزيفة وفعالة يجب أن تظل إلى الأبد سوقاً لا ينضب من المواد التى يستخدمها الشعراء »^(٧٩) .

ويلوح لورد بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) لأول وهلة مدافعاً عن المعيار الخالد للفن . واليوم فإنّ دفاعه عن الكسندر بوب واعترافه الغريب بأخطاء طرقة الشعرية هى الشئ الوحيد الذى يجرى تذكره من نقده . إنه يقول لنا : « إننا على شفا نسق أو أنساق شعرية ثورية خاطئة لا تساوى شيئاً فى ذاتها ، ولم ينبج منها سوى روجرز وكراب » . « لقد كنت من ضمن بناء برج بابل

(٧٨) مقال عن الشعر الإنجليزى (فنن ١٨١٩) ص ٢٢١ - ٢٢٤ وكان أصلاً تصديراً لكتاب « عينات من الشعراء الإنجليز » سبعة مجلدات .

(٧٩) محاضرات عن الشعر ، فى المجلة الشهرية ، العدد الأول ، (١٨٢١) ، ص ١٢٩

هذا « و « أنا خجل منه » . إن ذروة الشعر جميعه هو الشعر الأخلاقي .
وبوب هو الشاعر الأخلاقي لكل الحضارة ويجب أن يكون « الشاعر القومى
لل بشرية » . ودافع بايرون عن الوحدات الثلاث وأراد أن يعيد تأسيس « الدراما
الانجليزية المنظمة » . ولقد فكّر فيها على أن تقوم على غرار اليونانيين « وأن
تكون بسيطة وشديدة بساطة وشدة الفيورى » (٨٠) .

ربما يكون كل هذا هو حلم بايرون ومثاله ، ورد فعله ضد « شعراء
البحيرة » الذين يستنكرهم وكتاب القرن التاسع عشر الذين يعيشون فى لندن
وكان يمثلهم لى هنت وهازلت والذين كان يتسامح معهم أحيانا . غير أن
بايرون فى نظرياته كان يشارك فى النزعة الانفعالية والتاريخية لعصره . وكثيرا
ما يحكى لنا أن « الشعر هو التعبير عن العاطفة المستثارة » ، « والعاطفة هى
قمة التخيل » والشعر هو « فى ذاته عاطفة » ، إنه احتياج شخصى يُستشعر به
على أنه « عذاب » ، أو وجد انجذابى ، أو إلهام (٨١) . والإشكاليات التى
تدافع عن الشاعر الكسندر بوب ضد قيود بولز (٨٢) تتشابه مع التقابل الصبيانى
بين الموضوعات « الطبيعية » و « المصطنعة » فى الشعر : يذهب بولز إلى أن
الشمس والبحر هما أكثر شاعرية من السفينة ، ويذهب بايرون إلى أن البحر
بدون سفينة ليس إلا صحراء خالية وهكذا . غير أن بايرون يخلص أخيرا إلى

(٨٠) رسائل ويوميئات ، إشراف لورد بروثرو (لندن ، ١٩٠١) المجلد الرابع ، ص ١٦٩ ، المجلد الخامس ،
ص ٥٥٩ ، ص ٥٥٤ ، ص ٥٦٠ ، ص ٢٤٧ ، ص ٢٢٢

(٨١) المصدر السابق ، ص ٢١٨ ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥ ، المجلد الخامس ، ص ٥٨٢ ، ص ٢١٥ ، ص ٢٢٦ ،
المجلد الرابع ، ص ١١ ، ص ٤٣

(٨٢) وليم ليسلى بولز (١٧٦٢ - ١٨٥٠) شاعر ورجل دين إنجليزى . أثار جدلا مع كامبل وبايرون حول قيمة
ألكسندر بوب الشعرية (المترجم) .

أن الشعر « الذى يثير هو الأفضل » وأن هرمية المادة مشكوك فيها وأنه لا توجد « مبادئ لا تتغير للشعر » على نحو ما أعلن الميجل وليم ليسلى بولز المفروض فيه أنه العدو الرومانسى لأكسندر بوب :

« وإلى هذا المدى فإن مبادئ الشعر هذه التى (لا تتغير) لم تستقر على الإطلاق ولن تستقر . إن هذه المبادئ لا تعنى أكثر من أن تكون وكّلاً فى عصر بعينه ، وكل عصر له مبادئه وهو مختلف عن العصور السابقة . إنه الآن هوميروس ، وهو الآن فرجيل ، وكان ذات يوم دريدن ، ومنذحين والترسكوت والآن هو كورنى والآن هو راسين ، الآن هو كرييلون والآن هو فولتير . لقد تصارع المؤمنون بهوميروس مع المؤمنين بفرجيل لمدة نصف قرن . وحتى خمسين سنة مضت كان الإيطاليون يهملون دانتى - وبتينللى انتقد مونتى لأنه قرأ مثل « هذا الهمجى » ، والآن فإن الإيطاليين يعبدونه . وكان لشكسبير وملتون شروقهما وسوف يكون لهما غروبهما . ومن قبل كان لهما أكثر من مرة تقلبهما شأنهما فى هذا شأن كل كتاب الدراما والشعراء الذين يكتبون بلغة حية . وهذا لا يتوقف على مزاياهما بل على تقلبات الآراء الإنسانية . ثم يضيف على نحو شبه ضمنى : « لقد سعى شلجل والسيدة دى ستال أيضاً إلى رد الشعر إلى نسقين : الكلاسيكى والرومانسى . وأثر هذا ما زال فى بدايته فحسب »^(٨٣) . وواضح أن بايرون غير راض عن وجود نسقين اثنين فحسب : فهو يريد المزيد ، وهو يرى دوامة المذوق وتقلب الشهرة . ان كل شىء ينقضى ولا شىء يهم بشكل نهائى حيث أن كل شىء يبلعه التغيير .

ولا يمكن أن نتخيل تقابلاً أكبر من ذلك الذى كان بين بايرون وشيللى

(٨٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٥٣ - ٥٥٤

(١٧٩٢ - ١٨٢٢) فإيمان شيلى الكامل بالتخيل وحقائقه الأبدية لا يجب -
مهما يكن الأمر - أن يشوش أنه يشترك فى وجهة النظر التاريخية مع صديقه
ومعاصريه الآخرين . إن معظم الاستبصارات الأصيلة فى كتابه « دفاع عن
الشعر » (١٨٢١) هى استبصارات تاريخية . وعند شيلى نجد أن الرؤية
الأفلاطونية هى فى قلب النقاش . وهذا يتأكد بدون هواجس ، وبالعربى
الفصيح حتى بثبات . إن شيلى يستمد من أفلاطون - سواء على نحو مباشر
أو غير مباشر - رؤية الشعر على أنه المبدأ الإبدعى فى الإنسان « ليس الشعراء
فحسب هم مؤلفى لغة وموسيقى ورقص وعمارة وتماثيل ولوحات ، إنهم
مشرّعو قوانين ومبتدعو فنون الحياة » ، إنهم معلمو الدين . إن الشعر هو هم
أيضا : « الشعر هو مسجل أجمل وأسعد لحظات أسعد العقول وأفضلها »
والشعراء « هم من أشد الناس فضيلة وطهرا ، من أشد الناس تعقلا وأكثر
الناس حظا » والشعراء هم أيضا « فلاسفة من أرفع طراز » والشعر هو « مركز
المعرفة ومحيطها » و « الشعر هو الذى يحيط كل العلوم »^(٨٤) . ويجرى
تمجيد الدور التاريخى للشعر إلى اعتباره العامل الأول الذى يضيف الحضارة فى
الماضى المعتم وفى العصر الحاضر وفى المستقبل . وفى الكلمات الختامية لكتاب
شيلى « دفاع عن الشعر » تأتى هذه العبارة : « إن الشعراء هم مشرّعو العالم
غير المعترف بهم » .

ويجب أن يكون واضحا اليوم أن هذا النوع من الدفاع عن الشعر يقلل من
غرضه . إن الشعر يفقد ذاتيته تماما فى مركّب مفكك من الفلسفة والأخلاق
والفن . وما يمكن أن ننسبه لكل هذه الأمور الثلاثة معاً أولاًى واحد من الآخرين

(٨٤) نقد شيلى الأدبى والفلسفى ، اشراف شوكروس ، ص ١٢٤ ، ص ١٥٤ ، ص ١٥٦ ، ص ١٢٨ ، ص ١٥٢

لا ينسب بجدية للشعر وحده . إن بلاغة شيلي قد عفى عليها الزمن حتى في وقته ، وحجج هذه البلاغة تمت بالأحرى لعصر النهضة ، وهو في الغالب يبدو مثل سدنى (وكان قد قرأ كتاب « دفاع عن الشعر » لسدنى قبل أن يكتب دفاعه هو مباشرة وكثيرا ما اقتفى أثره) . وهو مثل تاسو والذي يقتبس منه لدرجة اعتبار الشاعر هو المبدع الآخر الوحيد بعد الله ^(٨٥) . وربما يفيد بحث شيلي في موقف ثقافي حيث يمكن تأكيد وحدة الباحث والمعلم والنبى في الأطر الدينية . ووصف الفعل الشعرى على أنه تخيل محض - مهما تكن تجربته الخاصة تبريرا لهذا - يأتى بنغمات مفعمة بالغبطة للإله المغنى اليونانى إيون ولتاسو وجيوردانو برونو . وفى رأى شيلي أن عقل الشاعر سلبى تماما : « العقل فى الإبداع هو فحم خامد حيث يمكن لبعض التأثير الخفى مثل الريح المتقلبة أن توقده لدرجة التوهج المؤقت » . وهكذا « عندما يبدأ التأليف يكون الإلهام من قبل فى طريقه للتدهور ، وأعظم شعر جرى توصيله للعالم ربما هو ظل واهن من تصورات الشاعر الأصلية » ^(٨٦) . ليس الشعر فنا بل رؤية ، رؤية نعجز عن توصيلها ، إنه حالة للعقل نعجز عن التعبير عنها . إن الشاعر لا يستطيع أن (يريد) أن يؤلف : بل هو بالأكثر لا يستطيع أن يلاحظ بعناية لحظاته الملهمة . وهو لا يستطيع أن يكون له جمهور وواضح أنه لا يحتاج إلى أى جمهور . إن الشعر هو تعبير ذاتى خالص ، إنه عزاء ذاتى على اللعنة التى تغرّ بنا وهو نعمة موهبته الغامضة . ويقول شيلي : « الشاعر دون أن يدرك

(٨٥) يوم ١١ مارس ويوم ١٢ مارس ١٨٢١ لقد قرأت ماري كتاب سدنى « دفاع عن الشعر » لشيلي . انظر : ابوارد بونين : « حياة شيلي » المجلد الثانى ص ٢٨٤ ويقتبس شيلي على نحو مفكك من كتاب تاسو « مقال عن الشعر الملحمى » (١٥٩٤) المجلد الثالث ، ص ٢٢ (شوكرس ، ص ١٥٦) .

(٨٦) شوكرس ، ص ١٥٢

بوضوح التناقض مع مطالبه لتأثيرات الشعر الهائلة الاجتماعية والأخلاقية هو عندليب يجلس فى الظلام وهو يغنى ليحتفى بعزلته بأصوات عذبة ^(٨٧) .
والتأثير الأخلاقى للشعر يتصوره شيلى فى إطار كلاسيكى : إن الشاعر يصور « أشكالا مثالية جميلة للروعة الأخلاقية » على نحو ما حدد شيلى غرضه فى مقدمته لمسرحيته (برومثيروس طليقا) وبمصطلحات تعليمية فى التصدير الأسبق لكتابه « ثورة الاسلام » : « إن الشاعر يبعث دافعا أريحا ، تعطشا حارا للروعة » ويحتفى بالحب باعتباره القانون الذى يجب به أن نحكم العالم الأخلاقى ^(٨٨) . إن على الشعر أن يقدم البطل المثالى الذى عليه أن نكون على مثاله . ويعتقد شيلى أن « برومثيروس شخصية أكثر شاعرية من الشيطان » . وبطبيعة الحال وهو مدفوع بأشكال كراهيته اللاهوتية يدافع عن الشيطان فى قصيدة ملتون « الفردوس المفقود » « باعتباره كائنا أخلاقيا أسمى من إله ملتون ^(٨٩) » .

هذه المطالب بالنسبة للشعر مهما تكن تبدو متطرفة كما يجب أن تبدو فى تمجيدها للغاية ، قد ابتعتها « أربع عصور من الشعر » لتوماس لاف بيكوك وهو وصف عقلانى ساخر فكه للانهيال والاختفاء النهائى للشعر فى عصر النفعية . ومبالغة شيلى الشديدة هى فى جانب منها إشكالية ، وحتى تمجيده للالهام يجب أن نأخذه ببعض التحفظ . وبطبيعة الحال نقح شيلى عمله باستمرار ولم يعتمد بالكلية على إلهامه الأول . ولكن إذا أخذنا الأمر مأخذا

(٨٧) المصدر السابق ، ص ١٢٩

(٨٨) الأعمال الشعرية ، اشراف هتشنسون ، ص ٢٠٢ ، ص ٢٣

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٠١ شوكرس ، ص ١٤٦

حرفيا فإن الكثير من عبارات شيلي قد ساهمت فى نزع الثقة عما نعتبره اليوم عادة النظرية الرومانسية للشعر : المبالغة فى المطلب التنبؤى ، والثقة الكاملة فى الالهام ، وإضفاء الطابع المثالى العاطفى أو الطوبوى لمجرد تواصل الشفقة والحب .

ولحسن الحظ هناك المزيد الذى يمكن قوله عن مقاله عن تلك الفقرات الفاقعة اللون التى كثيرا ما يجرى اقتباسها . ورغم أن الفرق بين الشعر وأى نشاط إنسانى ابداعى آخر يظل غير واضح فإن شيلي يتحدث جيدا عن الشعر بمجرد أن يركز عليه . وما تصفه النظرية المحدثه على أنه (تحقق) يجرى نثره نثرا حسنا عندما يقول شيلي عن الشعر إنه « يظهر بصيرتنا الباطنية من غشاء ألفتها » . إنه يرغبنا على أن نشعر بذلك الذى ندركه وأن نتخيل ذلك الذى نعرفه «^(٩٠) . وهو يفهم نوع التفوق الذى يمكن أن نزعمه الوسيط الشعرى على الفنون الأخرى . واللغة نفسها « يجرى تقديمها على نحو تعسفى من جانب التخيل » واللغة نفسها هى « شعر » (بمعناه الواسع عنده) بينما يبدو الطلاب أو الرخام مادة جامدة ، عقبة ، « سحابة لا تمطر »^(٩١) . ورغم أن الإنسان يمكن أن يجادل فيقول إن مواد النحت والرسم هى أيضا إلهام وأنها حافز للفنان فإن شيلر يرى بصواب أن اللغة ليست جامدة وخارجية مثل الحجر والطلاء ، بل هى سبق أن شكلها الإنسان ومن ثم تستمر مع الابداع الشعرى . ولدى شيلي أيضا شعور قوى بدور الإيقاع فى الشعر : إنه مثل كولردج يحاول أن يقلل من التفرقة بين النظم الوزنى والنثر التخيلى الإيقاعى . وعنده أن

(٩٠) شوكرس ، ص ١٥٦

(٩١) المصدر السابق ، ص ١٢٥

أفلاطون وفرنسيس سيكون شاعران لا بالمعنى الواسع فحسب لدى الفلاسفة - الشعراء ، بل أيضا بسبب لغتهما الإيقاعية وتخيلهما^(٩٢) . وشعوره بخصوصية اللغة قوى لدرجة أنه ينكر إمكانية الترجمة رغم أنه هو نفسه كان مترجما ناجحاً للغاية وخاصة لفقرات من مسرحية « فاوست » لجوته . « إن إلقاء بنفسجة في بوتقة حتى نكتشف المبدأ الشكلي للونها ورائحتها مماثل لمحاولة أن نترجم من لغة إلى لغة أخرى ابداعات الشاعر »^(٩٣) .

لكن الصفة الملحوظة الأكبر في المقال تبدو لى هى تخطيطه لتاريخ اجتماعى عام للأدب . وهذا ليس منفصلاً عن البلاغة الأفلاطونية ولها خلفية عقلية مغايرة . إن الإلهام هنا جاء من كتاب بيكوك « لعبة الروح » . لقد طور بيكوك الفكرة القديمة عن العصر الذهبى والعصر الفضى للشعر إلى دائرة من أربعة عصور فى هذا النظام غير العادى : العصر الكلاسيكى عصر الحديد والعصر الذهبى والعصر الفضى والعصر البرونزى . وكل هذه العصور الأربعة تكررت فى الحقبة الحديثة . إن عصر الحديد هو الأصل المعتم للشعر ، والعصر الذهبى هو عصر هوميروس وأسخيلوس وبندار والعصر الفضى هو عصر فرجيل والأوغسطينيين ، والعصر البرونزى هو عصر التفسخ الرومانى المتأخر ، وفى نظر بيكوك يمثله نونوس^(٩٤) . وفى الشعر الإنجليزى نجد العصر الحديدى هو العصور الوسطى والعصر الذهبى هو عصر شكسبير والعصر الفضى هو عصر دريدن والكسندر بوب والعصر البرونزى هو العصر الذى عاش فيه بيكوك

(٩٢) المصدر السابق ، ص ١٢٧

(٩٣) المصدر السابق ، ص ١٢٦

(٩٤) شاعر ملحمى يونانى فى القرن الخامس الميلادى (المترجم) .

نفسه . والخطاطية كلها تسمح بالسخرية والتهكم مما هو بدائي وما هو فى العصر الوسيط من جهة ، والمعاصر من جهة أخرى ويضحك بيكوك من « المواجهة الفظيعة من أساتذة الإيقاع الذين يعرفون باسم « شعراء البحيرة » وهو يشير إلى شيلى عندما يتحدث عن « الأناشيد الشكّاء الأنانية للتعبير عن عدم الرضاء التام لدى الكاتب تجاه العالم وكل شىء فيه » وتسمح الخطاطية أيضا بالجدل حول أن « الشاعر فى زماننا هى شبه همجية فى جماعة متحضرة » وأن الشعر هو من أمور الماضى ، « القعقة الذهنية التى توقظ انتباه العقل فى طفولة المجتمع المدنى » . وهذا كان معروفا من قبل عند فيكو وفيما بعد عند هيجل . ويذهب بيكوك إلى القول بأنّ الوقت قد حان للاستسلام للعمل الحقيقى للحياة . « إن علماء الرياضاة وعلماء الفلك وعلماء الكيمياء والميتافيزيقيين وفلاسفة الأخلاق والمؤرخين والسياسيين وعلماء الاقتصاد السياسى الذين بنوا فى الهواء الأعلى للعقل هرما . . رأوا برناسوس الحديث أسفلهم فى البعيد » (٩٥) .

ويلجأ شيلى إلى هذه الحجج شبه الجادة مع تخطيط مشابه فى القرن الثامن عشر للتأمل . والمصدر الدقيق لتصور شيلى صعب تحديده ، لكنه من نوع التاريخ القائم على تخطيط الذى نواجهه عند البدائين الاسكتلنديين أو روسو أو عند هرذر . وواضح أن مصدر شيلى أنه فرنسى وهو يتحدث عن الغزاة من « السلت » للامبراطورية الرومانية والهيمنة السابقة للأمم « السلتيّة » بعد سقوط روما . مثل هذا الاضطراب للسلت والتوتون الألمان يرد عند بول - هنرى ماليت الداعية السويسرى للأمور الأوربية الشمالية وبين سلالة السلت فى القرن الثامن عشر . ويصعب أن يكون هذا قد وُجد فى ألمانيا ، وفى إنجلترا لقد لقى

(٩٥) هـ . ف . ب . برت - سميث أشرف على إصدار « العصور الأربعة » (بوسطن ، ١٩٢١) ص ١٤ ، ص ١٨ ،

هذا تنديدا من جانب الأسقف برسى الناشر الانجليزى لأعمال ماليت . ويصف شيلى أصول الشعر بالطريقة الطبيعية التى عند روسو أو هرذر أو مونبودو^(٩٦) أو جون براون^(٩٧) . ان الشعر مقترن بأصل الإنسان . إن المتوحش البدائى عبّر أولا عن انفعالاته عن الأشياء المحيطة من حوله ثم عبّر حينئذ عن الانسان فى المجتمع . وكله حدث بتتابع دقيق . فى شباب العالم كان كل إنسان شاعرا ، لقد رقص الناس وغنوا وتحدثوا لغة « مجازية بشكل حيوى » . لقد كان الشعراء مشرعين وأنبياء معا . والشعر وثيق الصلة بالتقدم الخلقى ، إنه يجسد المثل الأخلاقية لعصره . ويذهب شيلى إلى أن ما نعتبره رذائل فى الملاحم الهوميروسية والعنف عند أخيل ومكر يوليسيس هى بالفعل مثل جاءت من أجل المناقشة . والدراما بصفة خاصة هى مرآة صادقة لتاريخ العادات : وإنهيارها يسير قيد أنملة مع انهيار المجتمع . وكوميديا عودة الملكية هى المثال الذى يطرحه شيلى شأنه فى هذا شأن العديد من النقاد الرومانسيين الآخرين - رغم أن شيلى يذهب إلى أن محاكاة الحساسية هى المفضلة على كل الفنون الأخرى على الاطلاق . والشعراء الشبقيون والرعويون إيان الامبراطورية الرومانية فى الفترة المتأخرة الذين يخاطبون أنفسهم حتى آخر انفعال لا يزالون يشعرون بالحياة عندما كانت البطولة قد ماتت . وفيما بعد وبافتراض فإن بلادة حتى العواطف والمشاعر المتدنية العادية قد أصابت الشعر كله والكتابة الجميلة بالشلل^(٩٨) .

(٩٦) لورد مونبودو هو جيمز بيرنت (١٧١٤ - ١٧٩٩) مشرع أسكتلنى وعالم من علماء علم الإنسان درس أصول اللغات (المترجم) .

(٩٧) انظر المجلد الأول من كتابنا هذا « تاريخ النقد الحديث » وهناك مزيد من التعليقات فى كتاب ويليك « بزوغ التاريخ الألبى الانجليزى » ص ١٢٦ و « مكانة دى كوينسى فى تاريخ الأفكار » مجلة نورية اليلبيوجرافيا العدد ٢٢ (١٩٤٤) وخاصة ص ٢٦٨

(٩٨) شوكرس ، ص ١٢٣ ، ص ١٢٤ - ١٢٥ ، ص ١٢٧ - ١٢٩

وتصوّر شيلي عن التطور تصور جمعى دائرى ، وهذا أمر يدعو للدهشة ، فهو صاحب النزعة الفردية القوية . واللغة الأصلية يسميها « سديم القصيدة الدائرية » ، والقصائد الشبقية فى العالم القديم فى أخرياته هى « أجزاء إنشادية فى تلك القصيدة الكبرى التى قد شيدها كل الشعراء مثل الأفكار المتآزرة لعقل كبير واحد منذ بداية العالم » . وحتى تاريخ الإمبراطورية الرومانية رغم أن تلك الامبراطورية كانت بلا شعراء هى سلسلة من « الأجزاء الإنشادية فى تلك القصيدة الدائرية الكبيرة التى كتبها (الزمن) على ذاكرة الناس » وهو يرى أن هوميروس ودانتى وملتون هم شعراء الملاحم الأصلاء الثلاثة (ولا يوجد غيرهم) لأنهم « حملوا علاقة محددة ومعقولة إلى المعرفة والمشاعر والدين الخاصة بالعصر الذى عاشوا فيه »^(٩٩) . ولقب الشاعر الملحمى بهذا المعنى الفريد يجب ألا يُطلقَ على فرجيل وتاسو وأريوستو سبنسر ، ونفترض أن هذا بسبب أنهم كانوا مفرطين فى الفردية ولم يكونوا ممثلين لثقافتهم على نحو كاف . وشيلي بحديثه عن دانتى يصوغ بشكل نهائى الإمكانية الشاملة لشاعر عظيم وعملية التعاضم والتفسير المتنوع الذى ألهم به . « إن القصيدة العظيمة هى ينبوع للتدفق الدائم مع مياه الحكمة والبهجة ، وبعد أن يستوعب الشخص الواحد والعصر الواحد كل تأثيرها الإلهى والتى تمكّنها علاقاتها الفريدة من المشاركة فإنه يتعالى مع علاقات جديدة تتطور ومن هنا تكون مصدرا لبهجة لا يمكن التنبؤ بها ولا يمكن تصورها »^(١٠٠) . هذا الشعور بمجرى التاريخ الذى يشكل الشعر جزءا منه يساعد فى توضيح تأكيد شيلي المتكرر

(٩٩) المصدر السابق ، ص ١٢٤ ، ص ١٣٩ ، ص ١٤٦

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ١٨

لمعاصريه والمشاركة فى روح عصره رغم أنه لم يستسلم لأى معتقد شعري معاصر (عند وردزورث أو كيتس مثلا) ^(١٠١) . وهذا يفسر التمجيد الفريد (نقول الفريد إذا ما تذكرنا عزلة شيلي الشخصية وخلو عروضه التحليلية من الود) التى أسبغها على عصره فى خاتمة كتابه « دفاع عن الشعر » . لقد كان عصره « ميلادا جديدا » . اعتبر شيلي نفسه بشيرا ، عازفا ، مشرعا ، وحتى أولئك الذين لم يعرفوا أنهم أنبياء عصر جديد كانوا بدون وعى مساهمين فى الثورة الروحية السياسية التى استطاع شيلي أن يتنبأ بها . « الشعراء هم كهنة يونانيون لإلهام لا يمكن استيعابه » وهم ينطقون « بكلمات تعبر عما لا يفهمونه » ، « إنهم عازفون يغنون للمعركة وهم لا يشعرون بما يلهمون » ^(١٠٢) . ويؤمن شيلي « بالزحف العظيم للعقل » (مثل كيتس عندما فضل وردزورث على ملتون) ^(١٠٣) فى خطة غامضة نوعا مالا ينسب إليها عناية إلهية والشعر فى هذه الخطة هو جزء لا يتجزأ منها . إن الشاعر وفن الشعر قد فقدوا هويتهما لكنهما قد وجدا من جديد دورا اجتماعيا مجيدا وآمنا فى حتميتهما بحيث لا يمكن أن يؤثر فيهما أى اهتمام أو أى عزلة معاصرين . لقد أعيد تأسيس الشعر كجزء من صناعة المجتمع وعملية التاريخ : وهو فعال حتى عندما تندر رؤيته . هذا هو دفاع شيلي الحقيقى عن الشعر ، وتأكدوا أنه أكثر اقناعا عن مجادلات خلط الفلسفة بالأخلاق والفن فى مركب واحد . لقد كان دفاعا عن الشعر الذى جاء ليهمن على القرن التاسع عشر .

(١٠١) الأعمال الشعرية ، ص ٣٥ - ٣٦ ، ص ٢٠٢

(١٠٢) شوكرس ، ص ١٥٩

(١٠٣) رسائل ، اشراف م . ب . فورمان (الطبعة الرابعة ، اكسفورد ، ١٩٥٢) ص ١٤٢ (٥ مايو ١٨١٨) .

المصادر والمراجع

On English criticism during the romantic movement, besides saintsbury and Abrams, we have *The Romantic Theory of Poetry* by A. E. Powell (Mrs. E. R. Dodds), London, 1926; and Walter J. Bate, *From Classic to Romantic*, Cambridge, Mass., 1996; On the term see René Wellek, "The Concept of Romanticism in Literary History," *Comparative Literature*, 1 (1949) 1-23, 147-72.

Jeffrey is quoted from *Contributions to the Edinburgh Review*, 4 vols. London, 1844 (cited as *Contributions*). Where this fails I quote from the files of the *Edinburgh Review*. There is an old-fashioned *Life* (with letters) by Lord Cockburn, 2 vols. Edinburgh, 1852; and a fervent plea for his greatness, Francis Jeffrey of the *Edinburgh Review*, by James A. Gerig, Edinburgh, 1948 (Cited as Grieg).

Of the many essays, besides those of Hazlitt, Carlyle, and Leslie Stephen, one might consult G. Saintsbury's in *Essays in English Literature, 1780-1860*, London, 1890; Lewis E. Gates' in *Three Studies in Literature*, New York, 1899; Merritt Y. Hughes' "The Humanism of Francis Jeffrey," *MLR*, 16 (1921), 243-51; and Byron Guyer's "Francis Jeffrey's Essay on Beauty," *Huntington Library Quarterly*, 13 (1949- 50), 71 - 85. On Jeffrey and Wordsworth see Russell Noyes, *Wordsworth and Jeffrey in Controversy*, Indiana University Publications, Humanities Series, 5, Bloomington, 1941; and Robert Daniel, "Jeffrey and Wordsworth," *Sewanee Review*, 51 (1942), 195-213.

I know of no extended discussion of Southey's criticism.

In Scott see Margaret Bell, *Sir Walter Scott as Critic of Literature*, New York, 1907; and the good remarks on Scott's *Life of Dryden* in James M. Osborn, *John Dryden: Facts and Problems* (New York, 1942), pp. 72-87.

Byron's critical writings can be found in *Letters and Journals*, ed. Lord Prothero (London, 1901), esp. Vols. 4 and 5. On Byron see Clement Tyson Goode, *Byron as Critic*, Weimar, 1923.

Croce makes good remarks in "Difesa della poesia," *Ultimi saggi* (Bari, 1948), pp. Verkoren's *A Study of Shelley's Defence* (Amsterdam, 1937) is almost useless. sources is in James A. Notopoulos, *Shelley's platonism*, Durham, N. C., 1950. Lucas in the Oxford Lectures on poetry, Oxford, 1909. The fullest study of the Platonic Brett-Smith, and by Albert S. Cook, Boston, 1890. A. C. Bradley wrote a fine essay On Shelley's Defence see introductions and notes to the editions by Shawcross,

1921), which includes also Shelley's Defence. Peacock's *Four Ages of poetry* is from the ed. by H. F. B. Brett-Smith (Boston, from *The Complete Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson, Oxford, 1904. Criticism, ed. John Shawcross, London, 1909 (Cited as Shawcross). The prefaces are Shelley's criticism is quoted from Shelley's *Literary and Philosophical*

(۵)

وردزورت

عادة ما يُعدُّ النقد الأدبي الذي كتبه وليم وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٢٠) بيان الحركة الرومانسية الإنجليزية وعلامة الانقطاع عن عصر الكلاسيكية الجديدة . ويقوم التركيز على رفض وردزورث القاموس الشعري في القرن الثامن عشر وتوحيده بين « لغة النثر » ولغة التأليف الوزني ، بين لغة الشعر واللغة المنطوقة عند « الطبقتين الوسطى والدنيا من المجتمع » . وهذه الدعوة الخاصة بنوع النزعة الطبيعية حيث يعيد الشاعر إنتاج حديث الحياة « المتواضعة والبسيطة » - يجرى النظر فيها على أنها مقترنة « بالنزعة الإنفعالية » ، وهي رؤية الشعر - حسب عبارة وردزورث الشهيرة - « على أنه هو التدفق التلقائي للمشاعر القوية »^(١) .

وتظهر هذه الأفكار بالفعل في نظرية وردزورث ؛ ولقد ثبت تاريخياً أنها من أكثر النظريات أهمية ، ولكن إذا نحن فحصنا المدى الكلي للنقد الأدبي عند وردزورث - تصديرات ١٨٠٠ ، ١٨١٥ ، ملحق ١٨٠٢ والمقال الإلحاقى عام ١٨١٥ والمقالات الثلاثة عن القبريات والمراسلات^(٢) - فيجب أن نخلص إلى أن وردزورث قد عدّل هذه الأفكار تعديلاً كبيراً وأنها تحتاج بالفعل إلى إعادة تفسير كعناصر تشكلت كياناً متناسقاً من الفكر مع اقتراحات مختلفة للغاية . فعدم الموافقة على القاموس الشعري وفكرة محاكاة الحديث البسيط ومفهوم الشعر على أنه تدفق الشاعر لا يستجيب له بصفة خاصة عصرنا ، ولا يمكن أن

(١) « النقد الأدبي عند وردزورث » ، إشراف سميث ، ص ٢٠ ، ص ٩ ، ص ١ ، ص ١٤ - ١٥

(٢) المقالات الثلاثة : « حول القبريات » كُتبت في ١٨١٠ غير أن المقال الأول وحده هو الذي نشر في تلك السنة في

مجلة « فرند » أما المقالان الثاني والثالث فلم يريا النور حتى عام ١٩٧٦

يتوافق مع تصور عقلى للنظرية الأدبية . ويمكن استيعاب هذا بسرعة لكننا فى هذه الحالة لانكون قد استخلصنا ما هو فريد وقيمٌ فى نظرية وردزورث .

إن اعتراض وردزورث على القاموس الشعرى فى القرن الثامن عشر ، ورد فعله لصالح الحديث العامى أثارا جدلاً كبيراً مطلوباً فى منظور العملية التاريخية التى كانت نظرية وردزورث عرضاً من أعراضها . ففى نهاية القرن الثامن عشر كانت الأحاييل والحِيل الشعرية للتراث التى بدأت بدریدن قد أصبحت مجرّد نوع من الأنواع التى عفى عليها الزمن . وكان رد فعل وردزورث اعنف الردود فشعره المبكر جاء بأشد أنواع القاموس الشعرى مبالغة بالنسبة للشعر الوصفى^(٣) وفى غمار تطوره الإنفعالى العقلى الفردى العالى توصل إلى إدراك أن هذا القاموس الشعرى كان « فاسداً » و « مزيفاً » و « مشوهاً » و « مموهاً » و « قاسياً »^(٤) بينما شعر بأن أسلوبه الجديد الخاص به « طبيعى » شأنه فى هذا شأن كل مبتدع فى تاريخ الشعر الإنجليزى فقد شعر بأنه يعيد إحياء اللغة المنطوقة . لقد اعتقد الشاعر أنّ أسلوبه أكثر طبيعىة وشعبية عن أسلوب سبنسر وتصرف الشاعر دریدن ضد مصطنعات الفطنة الميتافيزيقية ، ودعا الشاعر ت . إس . إليوت وازرابوند فى زماننا هذا إلى اللغة المنطوقة فى الشعر . وكذلك فى فرنسا نجد أن مثل رد الفعل هذا شائعاً .

(٣) أنظر تحليل « تخطيطات وصفية ونزهة مسائية » (١٧٩٣) فى ترجمة إنجليزية لكتاب إميل لوجوا « حياة

وردزورث فى بواكيرها » (١٩٢١) ص ١٢٧ وما بعدها .

(٤) سميث : ص ٤٦ ، ٤٣ ، ٤٢ ، ١٨٩

لقد شعر مالرب بأن « اصلاحه » هو لصالح اللغة المنطوقة ، ودليل (٥) في تصديره لترجمته لعمل فرجيل « القصائد الرعوية » (١٧٦٩) دافع عن الكلمات العامة ضد استبعادها من القاموس الكلاسيكي الفرنسي (٦) .

إن رفض وردزورث للقاموس الشعري في القرن الثامن عشر قائم على دواع متعددة ومتنافرة ، حتى أنه يصعب بشدة طرح تحليل لها . إنه يرفض « القاموس الشعري » بالمعنى الضيق أى يرفض المصطلح المقدس الثابت مع ما فيه من استبعادات لما يعد منحطاً أو تافهاً ، وهو يعترض على الأحابيل الأسلوبية الخاصة من مثل إضفاء الطابع الشخصاني على الأشياء والإطناب والاصطباغ بالنزعة اللاتينية والمباحات النحوية ، إلى الملامح التركيبية مثل التقديم والتأخير والاطروحات المضادة العديدة ، وإلى أشكال النظم والتراكيب التي هي مجرد سرد ومن ثم فهي أشبه بنوع من (القائمة المعقولة) (٨) .

(٥) جان ديبليل (١٧٣٨ - ١٨١٣) قسيس وشاعر فرنسي صاغ ترجمة شعرية للقصائد الرعوية لفرجيل (١٧٧٠) وترجم الانبياء لفرجيل (١٨٠٤) والفريوس المفقود للتون (١٨٠٠) ونشر أشعراء في ديوانين هما (الحدائق) ١٧٨٢ و (الممالك الثلاث للطبيعية) ١٨٠٩ (المترجم) .

(٦) قصائد تعليمية كتبها فرجيل بين ٣٧ ق م و ٢٠ ق م وهي في أربعة كتب عن الأشكال المختلفة للصناعات الريفية (المترجم) .

(٧) أنظر تعليقات إليوت الخاصة عن وردزورث في « استخدام النقد واستخدام الشعر » (لندن ، ١٩٧٣) ص ٦٩ وما بعدها وكان دليل وتصديره معروفين لوردزورث . أنظر ملاحظة على البيت ٧٥٩ من قصيدة « نزهة مسائية » ، في « قصائد مختارة » لوردزورث بإشراف آرثر بيتي (نيويورك ، ١٩٣٧) ص ٣١ - ٣٢ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٤٥ - ٤٦ - ٢٠ ، ص ١١١ - ١١٥ .

وهذه الاعتراضات يمكن أن تمتد إلى استخدام الأساطير الكلاسيكية أو إلى « المغالطة الوجدانية »^(٩) إذا ما بدت غير مطلوبة أو إنها مفرطة في العنف ؛ وفي مناسبات كان مجرد تطبيق للمعايير الشائعة عن الحقيقة والدقة . ومن ثم فهو يكره بيت الشعر في القصيدة القبرية عن سيدة ماتت بعد أن استحمت في بريستول .

« لقد انحنيت لكي تختبر الموجة وماتت » .

وذلك على أساس أن الإنسان لا « ينحني » بالفعل لشرب مياه الاستحمام لكي نختبرها . ومياه الاستحمام لا يجب أن تسمى « موجة » كما أنها لا تُشرب من كأس وأنه لا توجد صلة بين شربها وموتها^(١٠) والإعتراض على وصف دريدن لليل ومنظر القمر عند بوب كما في (الإلياذة) قائم على نفس الأسس : إن الجبال لا تومئ برؤوسها ، وعاطفة بوب غامضة بشكل واضح بل كلها عبث^(١١) . وأحيانا تكون انتقادات وردزوث موجهة ضد ما يمكن أن نسميه خصائص القرن التاسع عشر : الطرافة والمجاز الظريف والمبالغة المتهورة والفطنة اللفظية والغموض الزائد . ولدوافع ليست مناسبة في النص يتسامح وردزوث مع هذه الأحاييل إذا كانت تبدو أو تدلّ على أنه يوجد « تيار تحتى » من

(٩) شكل من أشكال التعبير ينسب العواطف والمشاعر إلى الأشياء غير العضوية من ذلك القول أن الأمواج تبكى . ويرجع التعبير إلى رسكن الذي قال إن المشاعر العنيفة تنتج زيفا في الانطباعات عن الأشياء الخارجية وهو ما يجب أن يسميه المغالطة الوجدانية (المترجم) .

(١٠) المراجع السابق ، ص ١٢٦ - ١٢٧

(١١) « النقد الأدبي عند وردزوث » بإشراف سميث ص ١٨٥ - ١٨٦ ويعرف وردزوث مناقشة فقرة دريدن في كتاب توماس وورتن « ملاحظات عن قصيدة الملكة الجنية » . وواضح أنه استخلص الاعتراضات على قوة بوب من تعليقات كولردج الشفوية والتي نُشرت فيما بعد « السيرة الأدبية » بإشراف ج . شوكرس (المجلد الثانى ، اكسفورد ، ١٩٠٧) . المجلد الأول ص ٢٦ - ٢٧

الانفعالات الأصيلة وأن الشاعر لا يستسلم إلا لردائل موضات العصر^(١٢) .
وهكذا نجد وردزورث يمدح سوناتا الشاعر دن « الموت ، فلا تتكبر » باعتبارها
مثقلة بالفكر وقوية في التعبير وإن كانت بالنسبة للذوق الحديث قد تكون منفرة
مثقلة^(١٣) .

وعرض الكثير من اعتراضات وردزورث مفكك للغاية وغير حذر ، وإن
استخدامه لمصطلح « اللغة » مزعزع حتى أنه ترك نفسه لتنديد كولردج بسبب
تطبيقه هو الخاص . ووردزورث نفسه يلجأ إلى العديد من الأحاييل والحيل
التي هو نفسه يعترض عليها . وتركيبه يمكن أن يكون ملتوياً ، وهو أحياناً
يستخدم كلمات قاموسية متعددة المقاطع ، وقصائده حافلة بالمغالطة الوجدانية ،
بل حتى الأمثلة العديدة من أنماط الإطناب في القرن الثامن عشر موجودة في
قصائده . إن وردزورث في كتاباته النقدية كان عاجزاً عن تحديد الفرق بين ما
يلوح له أنه مجاز مشروع بل ومجاز حتى محوري حتى وبين المجاز الزائف
والمصطنع . كما أنه لم يستطع أن يضيف نظرياً لماذا يكون بعض التقديم
والتأخير صحيحاً والبعض الآخر خاطئ^(١٤) .

(١٢) مثلاً سميث : ص ١٦٥ - ١٦٦ ، ص ١٠٧ ، ص ١٠٩ ، ص ١١٠ ، ص ١١١ ، ص ١١٢ ، ص ١١٧ ويعجب
وردزورث بسير توماس براون (أنظر : رسالة إلى ج . بيس ٨ أبريل ١٨٤٤ : رسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثالث ،
ص ١٢٠٣) لكنه لم يلمح إلا بشكل سريع لهيربرت ومارفل ، وهو يثنى على سونيقات شكسبير لكنه يندد بالعديد منها
بسبب تشابهها ، وطرافتها وغموضها الزائد ، أنظر : كولردج النقد المختار بإشراف ت . م رايسور (لندن ، ١٩٣٦)
ص ٤٥٤ .

(١٣) المصدر السابق ص ٢٤٦ - ٢٤٧ ب رسالة إلى ١ - داييس في ١٨٢٣

(١٤) التقابل بين نظرية وردزورث وممارسته قد ناقشه كثيرون كولردج وسير والترالي والآن برستلو وفريدريك ا .
بوتل وآخرون . ومعيار وردزورث ظاهر أنه تمييز بين "الزخرفة" و"تجسيد الفكر" (أنظر : سميث ص ١٢٩) وتقرير دي
كوينسي عن المحادثة مع وردزورث في "الأسلوب" الكتابات الكاملة بإشراف ماسون ، لندن ، ١٨٩٦ ، المجلد العاشر ، ص
٢٢٩ - ٢٣٠ وأحيان بين الحقيقة والزيف .

غير أن تركية وردزورث (للغة الطبيعة) لدى الإنسان تحتاج إلى تفسير . حتى لو كانت تعنى اللغة الفعلية للريفين وحتى ولو كان وردزورث نفسه لم يفكر فيها على أنها لا تنطبق إلا على عدد قليل من الأبيات من عمله (قصائد غنائية) . لقد دافع عن هذه الأبيات على أنها « تجارب » وفي الطبقات المتأخرة اعترف بأن « ملاحظاته » عن القاموس الشعري « ليس لها إلا تطبيق بسيط بالنسبة للجزء الأكبر من المجموعة على أنها توسع وتنوع حتى أنها لا ترقى إطلاقاً إلى مصاف مدخل للمجموعة » . ومن ثم ألحقها في خاتمة المجموعة كتذييل^(١٥) . بجانب هذا عدل وردزورث نفسه إلى حد كبير تركيباته المتعلقة بالحديث الريفي . وأحيانا ما يكون لديه التمييز الاجتماعي في ذهنه . وهو يقابل بين حديث « سكان الوديان » في ريف البحيرة التي ينتسب إليها من عرفوا باسم « شعراء البحيرة » وبين حديث « أصحاب الفطنة والممارسين للفطنة في لندن » الذين عليهم أن « يتعاملوا مع الحفلات والدعوات الصناعية ، والذين يسارعون من باب إلى باب ومن شارع إلى شارع على الأقدام أو في عربات^(١٦) » . وأحيانا كان يفكر في بعض القصائد على أنها ثرية يمكن إصطيادها كبدايات لتحل محل القصائد التي جرى بيعها بالفعل باعتبارها إما خرافية أو غير دقيقة . ولكن لو كان قد لجأ إلى مثل هذه الأوهام لكان قد تخلّى عنها في التو للغاية . و « مقال إلحاقى للتصدير » (١٨١٥) هو عزاء ذاتي يعيد تأكيد تاريخ الشعر الإنجليزي ويذهب إلى أن كل الشعراء العظام كانوا لا يلقون التقدير في البداية « وكان عليهم إبداع الذوق الذي به يمكنهم أن يستمتعوا » . وكان على وردزورث الآن أن يميز بين الجمهور الذي يتجاهله أو يرفضه وبين عليّة القوم الذين صوته هو في النهاية الفيصل الحق الذي يتوقعه بكل ثقة^(١٧) .

(١٥) تصدير لطبعة ١٨١٥ من « قصائد » في « الأعمال الشعرية » ، بإشراف دي سلينكورت ، المجلد الثاني ، ص

(١٦) سميث ، ص ٤٧ - ٤٩

(١٧) سميث ص ١٩٥ ، ص ٢٠١ ، رسالة إلى رانجلام ، ٥ يونيو ١٨٠٨ ، وفيها اشتكى وردزورث أنه لم يجر بيع نسخة واحدة من قصائده عند باعة الكتب الكبار في كمبرلاند (رسالة إلى موكسون ، أغسطس ١٨٢٣ ، رسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثاني ص ٦٦٤) وعبارة « إبداع النوق » ينسبها وردزورث لكولردج (سميث ، ص ١٩٥) .

وأحيانا يصعب تمييز « الحديث الرفي » عند وردزورث عن الحديث الإنساني عامة واللغة الإنفعالية والتي تجرى تصفيتها لتحقيق أهداف الشاعر . وهو يتحدث عن « اختيار اللغة الحقيقية للناس » وعن التعبير « البسيط غير المتطور » ولكن جرى « تطهيره من أسباب الكراهية أو الاشمئزاز » . ويدرك وردزورث أن (الانتقاء) وحده سوف « يفصل التركيب عن سوقية الحياة العادية اليومية ووضعها » . إن على الشاعر أن يحو ما هو مؤلم ومثير للاشمئزاز . إنه « يختار من اللغة الحقيقية للناس أو التي ترقى إلى نفس الشيء وهو يؤلف تماماً بروح مثل هذا الانتقاء »^(١٨). ومن المؤكد أن يترك هذا كل التحول الذي يمكن المطالبة من خلاله بأى شيء . ولقد انتهى وردزورث بالفعل إلى الكلاسيكية الجديدة الجيدة عندما طالب « باللغة العامة للإنسانية » وعندما استجاب " للمبادئ المشتركة التي تحكم كتاب الدرجة الأولى في كل الدول " ^(١٩) . وهو يفترض باستمرار أن هناك جوهرًا للغة مشتركا لدى جميع الناس ، وأنه مفهوم للجميع ، عنه ينحرف الشاعر المثقف والشاعر المتصنع حسبما يريد .

غير أن لدى وردزورث تركيات أخرى غير مجرد التزعة الطبيعية والكلية . فاللغة الشعرية يجب أن تكون لغة في حالة " نقل إحساس حى " ، ومن ثم « إذا جرى انتقاؤها بشكل حقيقى وشرعى يجب بالضرورة أن تكون جليلة ومتنوعة وحية مع المجازات والصور البلاغية » ^(٢٠) « جليلة ومتنوعة » ، يبدو أن

(١٨) سميث ، ص ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٠

(١٩) المصدر السابق ، ص ٩٠ ، ص ١١٧

(٢٠) المصدر السابق ، ص ١١ ، ص ٢٢

هذه ثنائية من المقتضيات الغريبة لكن هذه هي المطالب التقليدية لدى البلاغيين القدماء من أجل أسلوب " راق " (٢١) فحسب عند وردزورث - كما حدث عدة مرات من قبل في تاريخ البلاغة - مجرد مطلب للحياة . فالمجاز مرتبط بالعاطفة ، ففي العاطفة مفروض أن نستخدم الصور البلاغية بتلقائية . إن اللغة التصويرية العاطفية قد جرى التفكير فيها كثيراً على أنها لغة الإنسان البدائي . ووردزورث مثل الكثيرين من مؤلفي القرن الثامن عشر يحكى لنا أن " أقدم الشعراء كتبوا على نحو طبيعي وهم يشعرون بقوة بلغة تصويرية " (٢٢) . والصور البلاغية للشعر الثقيفي في القرن الثامن عشر تبدو لوردزورث على أنها تشويه ، سوء تطبيق لهذه اللغة الأصلية التي كانت تعبيراً تلقائياً . وواضح أن وردزورث يؤمن بأن لغة الشاعر هي حقاً أدنى لما لدى الناس في لحظة العاطفة وخاصة ما قيل في الأيام الخوالي : « إن لغة الشعراء قد تدهورت عما نطق به الناس في الحياة الواقعية تحت الضغط الحقيقي لتلك العواطف » . ويعترف وردزورث بأن لغة الشعراء الأوائل تختلف عن اللغة العادية لكنها

(٢١) أنظر كلاوس بوكهورن "وردزورث والتراث الأخلاقي في إنجلترا" أخبار أكاديمية العلوم ، جوتجن ١٩٤٢ ويطرح بوكهورن أمثلة على استخدام وردزورث للمصطلحات البلاغية والأفكار ويظهر معرفة بكوينتلين ومن المؤكد أن وردزورث يعرف لونجينوس (أنظر رسالة إلى فلتشر ٦ أبريل ١٨٢٥ : الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الأول ، ص ١٩٤) وجون دنيس المصطبغ بصبغة لونجينوس ؛ أنظر رسالة إلى السيدة كلاركسون ، ١٨١٤ ، في مراسلات كراب ومتبسون مع دائرة وردزورث بإشراف مورلي ، المجلد الأول ، ص ٧٨ ؛ أنظر سميث ص ٢٢٤ (رسالة إلى سوذي ، ١٨١٥) ورسالة دي كوينسي إلى ا . بلاود ٢٠ يونيو ١٨٤٢ ، وهو يحكى عن تجميعه لكتيبات دنيس إلى أويليج وردزورث الذي أكد (مع اس . ت . س) «جنونه» مقتبسة عن جون دنيس " الأعمال النقدية " بإشراف إن . ن هوكر (بلتور ، ١٩٤٢) المجلد الثاني ، ص ٧٢ من المقدمة .

(٢٢) سميث ص ٤١ وفكرة اللغة التصويرية القديمة ترجع إلى لوكر بوسي وشائعة عند بلاكول ويليروكمز وباركلي . وتأثير فيكو تأثير غامض . أنظر ويليك : بزوغ التاريخ الأدبي الإنجليزي ص ٨٧ وما بعدها ، وعرضي التخليلي لكتاب فيكو « سيرة ذاتية » في مجلة البيولوجرافيا الفضيلة العدد ٢٤ (١٩٤٥) ص ١٦٦ - ١٦٨

تختلف بشكل مشروع لأنها كانت لغة المناسبات البطولية غير العادية المفترضة ؛
زيادة على ذلك كانت لغة ينطقها الناس حقاً (٢٣) .

ويبدو أن وردزورث فى طريقه حقاً إلى نوع ما من النزعة البدائية مشابها
فى هذا بعض النقاد الإسكتلنديين أوهردر . وتتألف هذه النزعة الطبيعية من
تركيز للشعر بالعواطف القوية والمناسبات البطولية وقد كتبت بلغة مجازية راقية
مفروض أن المنشد القديم كان يستخدمها . ويتناقض ظاهري لا يختلف
وردزورث هنا عن جراى الذى كتب قصائده الشديدة التصوير البلاغى
«الراقية» «تقدم الشاعر» و«الشاعر القبلى» وفى ذهنه مثل هذه النظرية .

غير أن وردزورث لا يتمسك بهذا الرأى تمسكاً شديداً ويجب أن نعترف بأنه
تأثر بالاهتمام المعاصر له بالشعر الشعبى . ونحن نعرف أنه أعلى من شأن
بيرنزوبرجر واعتبر الشعر الإنجليزى "كفارة مطلقة" بنشر "مختارات"
برسى^(٢٤) ولقد كتب هو نفسه الكثير على شكل مقاطع غنائية وبأشكال الغناء
الشعبى . لكن وردزورث ظل بمنأى عن الكثير مما يتضمنه هذا الرأى . فقد
شك واستنكر الهوس بأوسيان « ذلك الشبح المتولد من الإيمان الأعمى بوجود
ساكن النجاد الصفيق على سحابة التقاليد »^(٢٥) ؛ وبطبيعة الحال لم يرفض

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ص ٤٣

(٢٤) سميث ، ص ١٩٣ وعن برجر أنظر : المصدر السابق ، ص ١٨٨ وما بعدها ؛ أيضاً رسالة إلى كولودج ٢٧
فبراير ١٧٩٩ ؛ الرسائل المبكرة ، ص ٢٢٢ أيضاً الرسالة المقتبسة فى رسالة كولودج إلى وليم تيلور (٢٥ يناير ١٩٨٠)
فى رسائل غير منشورة من تأليف أس . ت . ي بشراف جريجز ، المجلد الأول ، ص ١٢٣ - ١٢٤ وعن بيرنز التركيز
الأساسى هو رسالة إلى صديق ليرنز (١٨١٦) فى سميث ، ص ٢٠٢ وما بعدها .

(٢٥) سميث ، ص ١٩٠

إطلاقاً تراث الشعر اللاتيني الشقيفى كما فعل هرذر وكثيرون من الألمان الآخرين . وهذا لابد أن له شأنًا مع التدريب الكلاسيكى واهتمامه الصارم بروما القديمة وفى هذا أيضاً توجد دواع سياسية . وهو لم يكف إطلاقاً عن الإعجاب بلوكرشيوس « فهو شاعر أروع من فرجيل » مع أن فرجيل نفسه هو الذى كان قد شرع فى ترجمته ، بل اعتبره أروع حتى من هوراس وهو " حبه المفضل " (٢٦) . وإذا كان يستنكر الأدب الفرنسى فيجب أن ننسب تنديده المكتسح الغريب إلى عنف مشاعره الوطنية والدينية وليس لأى اعتراض نقدى على تراث الشعر الفرنسى (٢٧) . والبطل العظيم عنده فى الشعر والحياة هو ملتون ، ويكاد يعقبه مباشرة سبنسر ، فهما كلاهما دودتا كُتِبَ وشاعران من شعراء التراث الإنجليزى . وهكذا نجد بطريقة غريبة أن العجلة قد دارت دورة كاملة فلأول وهلة يبدو وردزورث أشبه بصاحب نزعة طبيعية يدافع عن محاكاة القصائد الغنائية الشعبية والأحاديث الشعبية ، أو على الأقل فإنه كؤمن بالنزعة البدائية على غرار هرذر يفضل الشعر " الطبيعى " العاطفى البسيط ويندد " بالفن " وما هو فنى مصطنع غير أن وردزورث يتمثل بالفعل سبنسر وملتون وشوسر وشكسبير ضمن مفهومه " للطبيعة " دون أن يحولهم إلى بدائيين كما

(٢٦) عن كريشيوس أنظر : أوسون : " معالم إنجليزية " بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٨٢٢ وعن ترجمة لأجزاء من " الانبياء " أنظر رسالة إلى لورد لونسدديل بتاريخ ١٧ فبراير ١٨١٩ : الرسائل : السنوات الوسطى ، المجلد الثانى ، ص ٨٤٠ وعن هوراس أنظر تقرير كريستوفر وردزورث فى الكتاب الذى أشرف عليه جروسارت : " الأعمال النثرية " المجلد الثالث ، ص ٤٥٩ ، ص ٤٦٩ .

(٢٧) عن سوناتا " الرجال العظام " مع الأبيات المدهشة ولكن بالمثل رغبة فى الكتب والناس " عن فرنسا (١٨٠٢) وردزورث اعتبر " كانديد " لفوليتير هو النتاج الفج بقلم ساخر (" نزعة " من ٤٨٤ فى هامش الملاحظات) . لكن يبدو أنه أعجب بمسرحية " أتاليا " لراسين كما أعجب بيرنجر من بين كل الشعراء . انظر توماس مور " يوميات " ص ٢٧ مدخل ليوم ٢٤ أكتوبر ١٨٠٢ ورسالة إلى جيبسون ، ديسمبر ١٨٤٨ : رسائل السنوات المتأخرة ، المجلد الثالث ، ص ١٢٢١

حاول الألمان لفترة معينة . ولقد صادق وردزورث على تمجيد الحكم على شكسبير^(٢٨) وكذلك فإن نقد التراث الأوغسطينى الذى قام به وردزورث لم يكن بأى حال من الأحوال خالياً من عدم التمييز . ووردزورث قد عرف دريدن وبوب بشكل حميمى ، وكان يكن إعجاباً شديداً بالتراث الجورجى من الشعر الوصفى والتأمل فى القرن الثامن عشر ، وهناك استمرارية فى الأسلوب بين طومسون وأكسيدوداير ووردزورث يصعب المبالغة فيه^(٢٩) . وكل ما هنالك أن وردزورث مشارك فى رأى جوزيف وورتن إن بوب " لسوء الحظ أثر السهل عندما كانت الذرى فى متناوله " ^(٣٠) . وهذه الذرى لابد أنها تعنى الأجناس الأدبية الأعلى عن الشعر الجليل . أما السهل فلا بد أنه يشير إلى الشعر العامى (للهجائيات) و (الرسائل الشعرية) . واللغة التى ينطقها الناس كان يعنى بها شيئاً مختلفاً عن النزعة الطبيعية . ولقد كانت تعنى نهائياً لغة ملتون وشكسبير ، أى لغة الشعر العظيم المتزه .

ونحن نرى هنا جسراً ممتداً إلى النزعة الإنفعالية والتى واضح تماماً أنها متعارضة مع محاكاة الحديث الريفى . ومرة أخرى يبدو وردزورث أنه يزكى وضعاً متطرفاً : " التدفق التلقائى للمشاعر القوية " والرأى الذى يذهب إلى أن

(٢٨) سميث ص ١٧٨ تشكل هذه العبارة اعتراضاً عند كواردج لأنها تتجاهل جهوده لتبريره شكسبير على أنه

الفنان انظر : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٨ : المجلد الثانى ص ٢٠٦

(٢٩) "حتى اليوم أستطيع أن أكرر - مع التنقيب المسبق فى ذاكرتى - عدة آلاف من أبيات بوب " . رسائل أسرة

وردزورث بإشراف و . غايت (بوسطن ، ١٩٠٧) المجلد الثالث ، ص ١٢٢ وعن الاستمرارية بالأخطار فى الشعر

الوصفى الإنجليزى : أنظر بصفة خاصة هـ . ن . فيرتشايلد : التيارات الدينية فى الشعر الإنجليزى (نيويورك ، ١٩٤٩)

المجلد الثالث ، ص (٨) وما بعدها هاو ا . ف يوتس : " مقدمة لوردزورث " (أتيكا ، ١٩٥٣) ص ٢٤٤ وما بعدها .

(٣٠) سميث ، ص ٢٣٤ ، رسالة إلى دايس ، ١٢ يناير ١٨٢٩

الشعر هو نفسه تعبير ذاتي يطلق الانفعالات الشخصية وقصيدة "الاستهلال" هي سيرة ذاتية منظومة من ٨٥٠٠ بيت ، والشاعر نفسه يدرك هذا على أنه "شئ غير مسبوق في التاريخ الأدبي من أن يتحدث إنسان عن نفسه بمثل هذا الفيض" (٣١) . و"الإخلاص" هو معيار وردزورث الدائم للحكم على الشعر بما في ذلك شعره هو . وفي المقالات الثلاثة الغريبة عن "القبريات" (١٨١٠) فإنه يفترض أن مؤلف القبرية يجب "أن يبرهن على أنه هو نفسه قد تأثر وأنه "يندب بإخلاص" وأن قلبه ليس باردا وأن نفسه مثقلة . " فإذا كانت هذه هي طلاوة القلب الورع فإن كل شئ آخر يكون غير مُجدد " ويعرف وردزورث أن هذا هو "معيار الإخلاص" وأن "الإحساسات والأحكام تتوقف على رأينا أو مشاعر حالة عقل المؤلف . فإذا استشعر ما يسميه "المشاعر السفلية" فإنه يمكن أن يتجاوز عن أخطاء الأسلوب والعادات . وحتى الصور الحافلة بالشطح في الخيال والذوق الفاسد لا يجب أن تُلطخ النفس (٣٢) .

ويتجادل وردزورث أحيانا كما تجادل دكتور جونسون ضد قصيدة ملتون "ليسيداس" : إن الكاتب الذي يخرج عن دربه بحثا عن جماليات مفترضة لا يمكن أن يكون قد تأثر تأثرا صادقا . ولكن عناما يشعر وردزورث لداع غريزي خالص أن الشاعر مخلص فإنه يسامحه على النزوات الطريفة . وحتى البيت من قبرة عن زوجته :

(٣١) رسالة إلى ج . بومونت ، أول مايو ١٨٠٥ ؛ الرسائل المبكرة ، ص ٤٨٩

(٣٢) سميث ، ص ٩٤ ، ص ١٠٣ ، ص ١١٣ ، ص ١٢٥ ، ص ١١٥ ، ص ١٠٨ ، ص ١١٧

"إن الرب يحرك وردتى حتى يتمكن جل جلاله من أن يتشممها " يغفره لأنه صادر من "نائح مخلص " قد تأثر قلبه إيان فعل التأليف عينه " . (٣٣) . ومع هذا فإن وردزورث لا يكون متأكدا ما إذا كانت القصيدة قد ألفها الزوج أوراى الأبرشية المحلى أو نظام محترف . إن روعة الشعر أو سوءه لا شأن له بالإخلاص ، فإن أشد أشعار الحب عند المراهقين هو أشدها إخلاصا . وبدون المعية الدراما نفسها فإن وردزورث لا يستطيع أن يفهم ما إذا كان الشاعر يرتدى قناعاً أو أن العقل يُمعن فى تشكيل صياغى خيالى .

فلو أخذنا معيار الإخلاص أخذنا جادا فإن المشكلة النقدية ستسرب إلى فحص سيكولوجية المؤلف وسيرته . ومع هذا فإن وردزورث أدرك إدراكاً حسنا محدوديات مثل هذا التناول ، ففى "رسالة إلى صديق ليرنز" يقول لنا " إن شغلنا هو متعلق بكتبهم - حتى يمكن أن نفهمهم وأن نستمتع بهم والأمر أكثر صدقاً بصفة خاصة بالنسبة للشعراء - فإذا كانت أعمالهم بديعة فإنها تتضمن فى ذاتها كل ما هو ضرورى لفهمها واستساغتها " (٣٤) . ويفرق وردزورث بين نمطين من الشعر يمكن أن نسميهما الشعر " الموضوعى " والشعر " الذاتى " فهو يعتقد " أنه لا توجد إلا أهمية ضئيلة نسبياً أنه ونحن منخرطون فى قراءة الإلياذة أو الإنيافة أو تراجيديا عطيل والملك لا نهتم بما إذا كان مؤلفو هذه القصائد كانوا رجالاً طبيين أو سيئين " وإن كان يفترض باندفاع نوعا ما أنهم "كانوا" طبيين وسعداء . وعلى أى حال هو يتبين عند بيرنز ذاتية تجعل من المستحيل أن ننسى المؤلف بل إنه حتى ليعترف بأن "العبقريه ليست متنافرة مع

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١١٣ - ١١٤ ، ص ١١٢

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢١١) .

الرديلة " وبالنسبة لبيرنز لا يستطيع أن يتجاهل تماماً ما عنده من سكر وفسق " (٣٥) .

وقد اقترح أن بيرنز - على أساس من شخصيته الإنسانية - قد ابتدع طابعاً شعرياً أو "شيد نفساً شاعرية" . وهذه البصيرة الممتازة والأريحية الإنسانية التي أسبغها على بيرنز لا بد أنها هي التي أنقذته من إضفاء الطابع الأخلاقي الزلق على جوته وبايرون ، ومن أمثال التعميمات المندفعة الطائشة كما في عقل العظماء الحق والرائعين الحق . . . كل شيء هو سكون وعذوبة وعظمة رصينة (٣٦) .

ولا يمكن الحط من شأن وردزورث كداعية للترعة الإنفعالية بشكلها الفج . وعندما كرر العبارة الشهيرة عن "تدفق الشاعر" عدلها بقوله "إن الشعر يستمد أصله من الانفعال الذي يجرى استرجاعه في لحظات الهدوء ، إن الانفعال يجرى تأمله إلى أن يختفى الهدوء تدريجياً بأنواع من رد الفعل ، ويجرى إنتاج انفعال على نحو تدريجي مضاه لذلك الذي كان من قبل موضع التأمل هو يوجد بالفعل في العقل " (٣٧) . إن عملية الإبداع الموصوفة هنا تبدو أشبه

(٣٥) سميث ص ٢١٢ - ٢١٣ ، ص ٢١٥٤ وردزورث اعتبر لانور "مجنونا ، إنساناً شيئاً ، ومع هذا فهو عبقرى مثل العديد من المجانين" انظر رسالة إلى و . ر . هامليتون ، أبريل ١٨٤٣ ؛ رسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثالث ، ص ١١٦٤

(٣٦) أنظر : بيكوك - الآراء النقدية لوليم وردزورث ص ٢٦٤ - ٢٦٦ وبالنسبة لمجموعة أقوال وردزورث العنيفة عن جوته وحساسيته الإنسانية " إلخ قامت على أسس قراءة بدائية لرواية "قلهم ميستر" لجوته " وعروس كورنثيه " وعن بايرون أنظر بيكوك ص ٢٢ وما بعدها . " وكل شيء في سكون " عند سميث ص ١٢٤ ويمكن لوردزورث أن يقول " إن الشعراء هم أسعد الناس " إلى ماري وساره هتشسون (١٨٠٢) الرسائل المبكرة ص ٢٠٥ وهو رأى مرتبط بتأكيد على الفرع الضروري لإبداعه الشعر ومن ثم مرتبط بالحط من شأن الهجاء .

(٣٧) المصدر السابق ٢٤ - ٢٥

بالإستشارة المتعمدة لانفعال ماض لايعاود الظهور إلاعلى "نحو شبيه" وليس متطابقاً مع ما كان عليه فى الماضى . ويعترف وردزورث فى فقرات عديدة بنصيب الوعى فى التأمل الشعرى . وفى القائمة التى أدرجها للكلمات الشعرية يحتل التأمل والحكم المرتبتين الثالثة والسادسة فيما يبدو أنه نظام مؤقت مفترض ، والملاحظة والحساسية تسبقان التأمل الذى يحدد "قيمة الأفعال والصور والأفكار والمشاعر" ، أما التخيل والتصور والابتداع فتسبق الحكم الذى يطرح اختياراً بين الملكات حتى يمكن تأكيده (هل التخيل أم التصور) ويحدد أنواع التأليف والجنس الأدبى (٣٨) ولايكاد المرء يحتاج إلى طرح البديهة الشاملة لتنقيحات وردزورث الموسومة الدائمة لشعره وعبارته : " إن أول تعبير لدى أجده ، فى الأغلب ، بغيبضا ، وكثيراً ما يكون الحق هو الكلمات التالية المعبرة عن الأفكار التالية فهى التى تكون الأفضل " (٣٩) . وبصفة خاصة يعترف وردزورث فى أواخر حياته " بقواعد الفن والصناعة الفنية وينصح صديقاً بأن " تأليف الشعر هو فن أكثر مما نحن مستعدون إلى الاعتقاد فيه ، والنجاح المطلق فيه يتوقف على التدقيق المتعدد . ولقد تحدث ملتون عن التدقيق السهل لشعره غير المتعمد و" لكن من شأن هذا أن يضلل ويجب أن نأخذه بحذر " (٤٠) ومن المؤكد أن وردزورث يقدر فضائل النظام الصورى الشكلى عندما كتب مثنياً على سوناتا "الراهبات لايبدين غيظهن فى حجرة الدير الضيقة" .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ١٥٠ - ١٥١

(٣٩) رسالة إلى جيلز ، ٢٢ ديسمبر ١٨١٤ ب الرسائل السنوات الوسطى ، المجلد الثانى ، ص ٦١٤ .

(٤٠) رسالة إلى أ . هايوارد ، ١٨٢٨ ورسالة فى ٢٢ نوفمبر ١٨٢١ (سميث ، ص ٢٤٢) " الملكة المنطقية لها شأن

بوز شك بالشعر أكبر من الشجائب والنين ليست لديهم خبرة سواء كانوا كتاباً أو نقاداً ، مما يمكن أن يحلموا به "

(رسالة إلى و . ر . ها ميلتون ، ٢٤ سبتمبر ١٨٢٧ : الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الأولى ، ص ٢٧٥) .

وهذا الإدراك بأهمية التنقيح والتقنية متوافق تماماً مع عقل وردزورث بالاعتماد على الإلهام البدئي ، على "الدافع الباطني" . وكثيراً ما يقول وردزورث إن الأوزان "تأتي تلقائياً" وأنها "تتدفق على نحو فياض حتى أنه لا يقدر على تذكره" وأنه "يتدفق بالقصيدة بصدق من القلب" أو يستطيع أن يقول إن "هذه الحقائق" في القبريات "يجب أن تنقذ على نحو غريزي" "لا يجرى نطقها استظهاراً عن ظهر قلب بل تترك في اتجاهها الكلي مع الجداة والوضوح الخاص بالحدس الأصلي (٤١) .

وهو مثل عديد من الشعراء يتذبذب في أن يقرر ماهية أصول هذا الإلهام أو الحدس أحياناً يبدو له الإلهام أنه يأتي من أعمال "أشبه بنوبات من قوة المخيلة" ؛ ويبدو أحياناً أخرى على نحو أكثر تخصصاً وكأنه ينبع من الحياة الباطنية من الماضي الدفين .

هناك روح خجولة في قلبي .

تأتي وتروح وأحياناً تقفز

من أماكن خفية عمرها عشر سنوات (٤٢) .

(٤١) "الدافع الباطني" إلى جيمز مونتيجمري ٢٤ يناير ١٨٢٤ ؛ الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الأول ، ص ١٣٦ "يأتي تلقائياً" في "استهلال" المجلد الأول ، ص ٥١ - ٥٢ ؛ الوابل "إلى أول مايو ١٨٠٥ (الرسائل المبكرة ، ص ٤٨٨ ، تتدفق من القلب ، إلى دورا وأي فنويك ٧ أبريل ١٨٤٠ ؛ الرسائل : السنوات المتأخرة ، المجلد الثاني ، ص ١٠١٦ انظر سميث ، ص ١٢١ عن القبريات .

وكثير من خيرة شعره يبدو أنه يقفز هكذا من أماكن خفية أويبحث عن "نقاط من الزمان" ، عن لمعان الطفولة . لكن هذه الاستثارة وهذا التعبير عن العاطفة هما - كما أعتقد - ليسا مبررين على الإطلاق في نظرية وردزورث بالاحتياجات الشخصية الخالصة للتطهير أو بالفرح الذي يتم لذاته . فوردزورث يستشعر دائماً الحاجة إلى تبرير الشعر بتأثيره على القراء أو النظر في الشعر كوسيلة للمعرفة .

والشعر عند وردزورث هو أساساً استغلال للمشاعر الإنسانية لتحقيق غرض : من أجل صحة الإنسان العقلية والخلقية وسعادته . " على الشاعر العظيم أن يصحح مشاعر الناس وأن يعطيهم تأليفات جديدة للمشاعر وأن يجعل مشاعرهم أكثر صحة وسلامة عقلية ونقاء وديمومة ، بالاختصار أكثر تناغماً مع الطبيعة ، أى مع الطبيعة الخالدة والروح المحركة العظيمة للأشياء " (٤٣) و" الطبيعة " تعنى هنا فى جانب منها إنسانية مثالية توجد لصيقة بالطبيعة التى فى الخارج على الأرض بكل بساطة وباختصار بعيداً عن شرور الحضارة المدنية ، وفى جانب آخر " الطبيعة " كما قصد بها القرن الثامن عشر : وعى بإنسانيتنا المشتركة ، وعى بالرابطة بين الشعوب والوحدة بين الإنسان والطبيعة الخارجية . والتأثير الانفعالى للشعر فى استثارة التشارك الوجدانى مع الآخرين والحيوانات بل وحتى الأشياء غير العضوية مسألة هامة حاسمة : إن القصائد عليها أن تخطط للمشاعر : " على نحو ما يتعاطف الناس جميعاً معها وعلى نحو ما يوجد داع للاعتقاد بأنها ستكون أشياء أفضل وأكثر خلقاً إذا ما تعاطفوا معها " (٤٤) ومن وظائف الشعر اقتلاع الناس من عدم اكتراثهم الانفعالى وجعلهم يدركون طبيعة العالم وسره . إن الشعر يفيد كمحرك ضد " البلادة الوحشية " الموجودة فى عصرنا الراهن . ولكن بطبيعة الحال يجب أن يفيد كباعث للمشاعر " الحققة "

(٥٩) سميث ، ص ٢٨

(٦٠) من تأليف جيمز "النزعة الشكية" ، ص ١٦٧

والنوع "الحق" من الوعي . إن الروايات الشديدة الاهتياج والتراجيديات الألمانية تثيرنا على نحو خاطئ . ويجب على الشاعر أن يربط بين العاطفة والمعرفة الشاملة المتسعة للمجتمع الإنساني "ويجب أن" نجعل القراء يتواضعون وأن نجعلهم يتأسنون حتى يمكنهم أن يتطهروا وأن يعلنوا في المجد . (٤٥) ومن ثم فإن الشعر يحدث تطهيراً من المشاعر الزائفة مثل الابتسارات الناجمة عن الرفاهية الكاذبة والمتنفخين اجتماعياً ، ومن جهة أخرى تظهر من المشاعر السيئة والشديدة مثل الكراهية أو الحقد . إن الشاعر "يوسّع مجال الحساسية الإنسانية" نحو البهجة والشرف ولصالح الطبيعة الإنسانية . إنه يجسّد "نتاجا من الإنسانية المصفاة السامية" (٤٦) وهو بهذا يسبق ما كتبه تولستوى "عن الفن" بالرغم من أن تولستوى لم يقرأ إطلاقاً وردزورث . والعامل المشترك بينهما هو نزعتهما المؤمنة بجان چاك روسو وعداؤهما للحضارة المدنية وثقتهما بالتلقائية والإخلاص واهتمامهما بتأثير الأدب على الإنسانية كأداة للتوحيد بروح المحبة . وكل واحد منهما لم يتمكن من الهرب من المصاعب الواضحة الناجمة عن معيار الإخلاص واستحالة رسم أى نوع من الحدود بين الفن والإغراء الإنفعالى والدعاية كما أنهما لم يواجها حقيقة أن قصر الانفعالات المستثارة بالفن على من يعتقدان أنهم أخيار وعلى صواب قد حدّفا معيار التقييم إلى فلسفة الأخلاق والسياسة والدين والاندفاع إلى الخطر الدائم لمجرد النزعة التعليمية والحكم بالقصد الطيب والموضوع الحق .

ولسوء الحظ آمن وردزورث بنظريته حرفياً للغاية وطبقها على كل قصيدة

مفردة وكل بيت شعر . إن غرس الشاعر الطيبة "والفرح الخاص بمبدأ المحبة الخالصة" ^(٤٧) يصبحان الهدف المحورى للشعر . وهذا هو السبب الذى جعله يندد بالهجائيات وكل الدعاية الثورية أو الإصلاحية . والهجمات الهجائية حتى عن السوءات الحقيقية من شأنها أن تقسم الناس وتميل إلى توسيع الانقسامات الطبقة وتضعف "القوة الحيوية للروابط الاجتماعية" ^(٤٨) . وبالرغم من أن على الإنسان أن يعترف بوجود إفراط فى العبارات المعينة حسب المناسبة فإن رسالة وردزورث إلى تشارلز جيمز فوكس وهو يرفقها بنسخة من "القصائد الغنائية" يجب أن نأخذها مأخذاً جاداً . لقد بعث بها إلى رجل الدولة لأنه شعر بأن شعره يقدم علاجاً ضد "التآكل السريع للمشاعر العائلية بين المراتب الدنيا للمجتمع" . إن الروابط الأسرية وروابط الملكية التى تربط ساكنى الوادى بقطعة الأرض الصغيرة التى يملكها تقف ضد تأثيرات حركة التصنيع والتمدن ^(٤٩) . واعتبر وردزورث قصائد مثل "مايكل" ^(٥٠) أو "الأخوة" إنجازات أخلاقية وسياسية لصالح ديمقراطية زراعية حقيقية للملاك الأرض ، "الجمهور الكامل من

(٤٧) "نزهة" المجلد الرابع ، ص ١٢١٣ وهذه الفقرة أصلاً فى "الكوخ المحطم" (١٧٩٧) قد اقتبسها كولرودج فى رسالة إلى جورج كولرد وفيها "ينطق بإطلاق بوق الطفل الخاص بالتحريض" وهو يعد "ألا يفتك العواطف المعادية للمجتمع - فى الشعر ليرفع الخيال ويطلق المحبات فى نغمة حقة بجمال ما ليس عضويًا والمتولد لنفس حية بحضور الحياة (رسائل ، ١٨٩٥ ، المجلد الأول ، ص ٢٤٢) وهى عبارة واضحة أنها متفقة تماماً مع أهداف وردزورث . وعن الشعر الهجائى أنظر : بيكوك ، ص ١٤٢ .

(٤٨) الاستهلال ، المجلد السابع ص ٥٤٧ من فقرة عن بيرك .

(٤٩) الرسائل المبكرة ، ص ٢٥٩ ؛ رسالة إلى فوكس ١٤ يناير ١٨٠١

(٥٠) قصيدة رعوية ألفها وردزورث عام ١٨٠٠ (المترجم) .

الرعاة" فى منطقة البحيرات . (٥١) .

وفى هذه الأقوال التى صدرت فى بواكير حياته لا يزال الاعتقاد فى الشعر إلى حد كبير على أنه استغلال للمشاعر وليس نقل قضايا أخلاقية أو نقل حقائق . ومع مرّ السنين فإنّ وجهة نظر وردزورث أصبحت على أى حال أكثر تعليمية ببساطة وأكثر ثقافية : " إن كل شاعر عظيم هو معلّم : وإنى بالمثل أحب أن أكون معلماً أو لاشئ " (٥٢) إن الشعر حتى يرسم مخططاً لليوتوبيا يجب استخدامه :

" فى تشكيل النماذج لتحسين خطة وجود الإنسان وإعادة صياغة العالم " (٥٣)

ولكن وبرغم حتى الصيغ الأخلاقية أو التعليمية الفجة فإن وردزورث فهم أن الشعر ليس مجرد سرد للحقائق الأخلاقية . فهو فى إطار المصطلح غير الدقيق فى العصر يؤكد نصيب اللذة : " ليس لدينا تشارك وجدانى إلا ما تولّده اللذة " (٥٤) والوزن هو عنصر من عناصر زيادة اللذة . وكثيراً ما تتميز مناقشة وردزورث بميله إلى الحديث عن الوزن على أنه " سحر إضافى فائق " وواضح أن هذا راجع إلى أنه يريد أن يقف ضد القول الذى يذهب إلى أن الوزن " يمهّد الطريق للتمايزات المصطنعة الأخرى " للقاموس الشعرى أو التركيب . وهو

(٥١) هذا هو وصف وردزورث من " دليل إلى البحيرات " بإشراف ا . دى سلينكورت (لندن ، ١٩٢٦) ص ٦٧ .

(٥٢) إلى سير جورج برمونت يناير أو فبراير ١٨٠٨ : الرسائل : السنوات الوسطى ، المجلد الأول ، ص ١٧٠ .

(٥٣) نزعة ، القسم الثالث ، ص ٢٢٥ - ٢٢٧ .

(٥٤) سمث ، ص ٢٦

يدرك أن الوزن يرفع العقل كما لو كان إلى مرتبة جديدة من الوعي ويغرس ما نسميه المساحة الجمالية ؛ "إنه يلطّف العواطف ويكبحها" . إنّ لدى الشعر نزوعاً إلى "تحويل اللغة بدرجة معينة عن حقيقتها ومن ثم يضيف نوعاً من شبه الوعي بالوجود غير الجوهري على التأليف" . ولدى قارئ الشعر "تصور غامض يتجدد باستمرار من اللغة يشبه تماماً الحياة الواقعية" ، ومع هذا ففي محيط الوزن يختلف عنها اختلافاً بيناً ، ويلجأ وردزورث إلى الفكرة القديمة التي تذهب إلى أن الوزن يثبت إدراكاً بالتشابه في المتنافر ، وهو يفسر هذا تفسيراً عريضاً ؛ بل إن الشهوة الجنسية تطرح كأمثولة (٥٥) .

ويعرف وردزورث أن الشعر ليس مجرد وسيلة لنقل الحقيقة ، وهو يعارضه بمادة الواقعة أو العلم معارضة حادة جداً . ونزعته المعادية للعقلانية العامة وعداوة للعلم يؤكدان الفرق بين الشعر والعقل . ولا نحتاج إلى أن نقبس الفقرات المعروفة للغاية عن "العقل المتطفل" ، القوة الثانية المزيفة التي بها "تضاعف الفروق" أو "العين الغبية" ، العين غير الدقيقة "عين العلم التي ليست في أقصى ما يمكن إلا "بدائل ودعامة لعجزنا" (٥٧) . والمعروف على نحو أقل هو أن القول بأن العلم "يشن الحرب على التخيل ويريد أن يقضي عليه" وأنه يفضل بالأحرى أكثر أن يكون "إمرأة عجوزاً مشعوذة" عن أن يكون عالماً بدون تخيل وبدون إله . (٥٨) ومن ثم فإنّ مما يدعو إلى الدهشة

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢١ ، ص ٢١ ، ص ٢٣ ، ص ٢٥ ، ص ٢٤ المجلة الشهرية العدد الثاني (١٧٩٦) ص ٤٥٢ وما

بعدها .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٣١ هذه التفرقة قد رسمها وليم انقليد في مقال بعنوان "هل النظم ضروري للشعر ؟" .

(٥٧) "قلب الموائد" ، استهلال ، الجزء الثاني ، ص ٢١٦ - ٢١٧ ، ص ٢١٤ - ٢١٥ : نزعة ، القسم الرابع ، الأبيات

١٢٥٤ - ١٢٥٥

(٥٨) ر . ب جريفر "حياة وليم هاملتون" (دبلن ، ١٨٨٢ ، ١٨٨٩) المجلد الأول ، ص ٢١٢ مقابلة بتاريخ ١٨٢٩٨

نوعاً ما أن نقرأ الفقرة الوارد في "تصدير" ١٨٠٠ والتي يبدو أنها تواجه اقترانا بين الشعر والعلم . ووردزورث يتنبأ بثورة مادية يحدثها العلم وهو أيضاً الذي يتنبأ بأن الشاعر سيكون في صف رجل العلم "فيحمل الإحساس إلى وسط أمور العلم نفسه" . "وأبعد الإكتشافات من عالم الكيمياء وعالم النبات وعلم التنجيم ستكون هي الموضوعات الملائمة لفن الشاعر" فإذا حدث وجاء الزمن الذي فيه ما يسمى الآن العلم وقد شاع للناس سيكون مستعداً لارتداد شكل اللحم والدم فإن الشاعر سوف يعير روحه الإلهية للمساعدة في إحداث التغيير " (٥٩) وهذا يسمى تخيلاً عبثاً غير مفروض وغير محتمل (٦٠) لكنه يعنى - كما أقترح من جهة شيئاً بسيطاً وعينياً . . . بأمل أن تصبح كلمات الأفكار العلمية مادة متمثلة للشعر بالطريقة عينها التي أصبح عليها علم الفلك الكوبرنيقي والبصريات النيوتونية ، ومن جهة أخرى يصبح أملاً غامضاً مشابهاً (للفلسفة الطبيعية) عند شلنج وصديقه كولردج فيكف العلم عن أن يكون آلياً ويصبح متوافقاً مع النظرة الكيفية بل حتى النظرة الجمالية للعالم . وهذا يظهر بالتأكيد أن وردزورث هنا قد أقلع عن جانب نزعته البدائية - والتي بطبيعة الحال لم تضع اعتمادها الكامل على عصر ذهبي ماضٍ وأنه ظل يثق في إبداعية الإنسان والاستمرارية الأساسية للمشاعر الإنسانية وتنبأ بأن الشعر سيكون ضرورياً للإنسانية في كل الأزمان . وهو لا يجد فائدة في النظريات التي ترى أن العلم يقضى قضاءً مبرماً على الشعر رغم أن ارتباطه بالشعر مع الطفولة والحالة الريفية للمجتمع قد يوحيان بمثل هذا القول . ولا يوجد أى لغو في القول إن

(٥٩) سميث ، ص ٢٨

(٦٠) من تأليف جيمز "النزعة الشكية" ص ١٦٧

الشعر هو التعبير التزيه الذى هو تشجيع لكل العلم^(٦١) إذا ما فكرنا فى الشعر كطريق انفعالى للمعرفة كما اعتقد وردزورث عديداً من المرات . فإذا كان نفور وردزورث من العلم قد ازداد قوة مع الزمن وتخافت أمله " فى التحول والتغير " فإننا لكى نفهم هذا لاحتاج إلا إلى أن نشير إلى الانتصارات المتنامية للتكنولوجيا والترعة النفعية العامة وانهزام أمل كولردج فى " فلسفة للطبيعة " رمزية .

والمعرفة الحقيقية كما يمكننا أن نتوقع فى أيام وردزورث الأخيرة قد توحدت بالاستبصار الدينى . لكن وردزورث امتنع - بحرص شديد - عن التوحيد الكامل بالتطابق الكامل بين الشعر والدين إنه يجعل لهما توازياً عندما يدرك أن كلا الدين والشعر يعتمدان على الرموز و " التحولات " . " إن الشعر - الأثيرى والفارق وإن كان عاجزاً عن إثبات وجوده بدون تجسيد حسي^(٦٢) - يبدو أنه شعر بالمعنى الأفلاطونى ، إنه روح تنتشر من خلال العالم ، وهو استخدام لا يجد إلا تأييداً واهناً فى كتابات وردزورث الأخرى . وبصفة عامة فإن تأكيده هو على التجسيد الحسى . وهو يقول إن شعره " ليس مقدساً بكل القبل للمعنى الذى تحتويه الكلمة " وهو فى مناقشة الشعر الملحمى يتفق مع جون دنيس أنه لا يوجد موضوع سوى الموضوع الدينى يمكن به أن يلبي الإنسان النفس فى أعلى طبقة لهذا النوع من الشعر " وهو يصادق على موضوع " القدس متحررة " عند تاسو . وعلى أى حال فإنه هو نفسه شعر " بعدم

(٦١) سميث ، ص ٢٧

(٦٢) المصدر السابق ، ص ١٧٢

الأهمية لتناول أمور سامية ومقدسة " . وواضح أنه لايعتبر " السونينات الكهنوتية " شعراً دينياً صارماً . ولقد تجنب بحرص المسائل اللاهوتية المثيرة للجدل لأنه كان يخشى الوقوع فى الخطأ^(٦٣) . ولما تحرك الدين فى عقله وتحول أكثر وأكثر إلى عالم فائق للطبيعة خالص خارج المعرفة بل وحتى خارج المعرفة التخيلية ظل الشعر يحتفظ بوضعه الأدنى المفترض . ولكن ألم يجر تصور التخيل كطريق للمعرفة والاستبصار بطبيعة الواقع ؟ يبدو أن وردزورث يتأرجح فى هذه النقطة ، أو بالأحرى يبدو أنه يأخذ بتصورين يرى أنهما مستمران كل منهما مع الآخر .

وفى معظم التصريحات نجد أن التخيل هو الملكة الجوهرية فى القرن الثامن عشر للدعوة المتعسفة والربط الإرادى للصور . وفى تصريحات أخرى نجد الرؤية العقلانية الأفلاطونية الجديدة . وواضح أنه لا يوجد تقدم متسلسل زمنى من تصور إلى تصور آخر . وفكرة التخيل كروية تحدث مبكراً ومتأخراً معها . ويبدو أن هناك فرقا بين التصريحات عن النثر والتصريحات عن النظم والتصور الميتافيزيقى الأفلاطونى الجديد يسود الكتابات الأخيرة من " استهلال " إلى " نزهة " ويسود التصور السيכולوجى " تصدير " ١٨١٥ ومناقشة " استهلال " : و " نزهة " فى النظم لا يكاد يتناول كمنظرة أدبية دون تزييف نغمته وتضميناته والفروق بين التخيل بصفة عامة والتخيل الشعرى غامضة جدا حتى أنه يبدو من المستحيل استخلاص عقيدة متماسكة للفن الشعرى . ويبدو أن وردزورث يتأرجح بشكل كبير بين ثلاثة تصورات معرفية : فأحيانا يأخذ التخيل على نحو ذاتى خالص كشيء يفرضه العقل الإنسانى على العالم الواقعى ؛ وأحيانا أخرى يجعل التخيل إشرقاً يتجاوز سيطرة العقل الواعى بل ويتجاوز حتى النفس الفردية . ولكن الأكثر تردداً أنه يأخذ موقفاً وسطاً بفضل فكرة التوافق :

(٦٣) روبرت برسيفال جريفز "محاضرات ما بعد الظهيرة عن الأدب والفن " دبلن ، ١٨٦٩ (ص ٢١٩ - ٢٢١ رسالة إلى سوزى (١٨١٥) عند سميث ص ٢٢٤ - ٢٢٥ رسالة إلى هـ . القورد (، ٢١ فبراير ١٨٤ ، وهى تعبر عن الخوف من أنه قد يخطئ فى الإيمان " حتى ملتون فى حكمى المتواضع قد أخطأ بل وخطأ فاحشا " (الرسائل : السنوات المتأخرة، المجلد الثالث ، ص ١٠٠٧) .

تبادل نبيل

للفعل من الداخل والخارج^(٦٤) .

والفقرات العديدة التي توحى بذاتية متطرفة ونشاط للتخيل الذي يفرض ذاته ضد العالم يجب تفسيره دائما في ضوء التصورات الأخرى التي تفترض استمرارا بين العقل والطبيعة . وعندما يتحدث وردزورث عن اصفاء "تلوين معين للتخيل" على "الحوادث والمواقف من الحياة المشتركة" فإنه يبرر اختياره لمادة موضوعه . وحتى عندما يقول إن واجب الشعر هو أن يتناول الأشياء لا (كما هي) بل كما (تبدو) ، لا على نحو ما توجد في ذاتها ، بل على نحو ما (يلوح) وجودها (للحواس) و (للعواطف) فإنه يدافع عن انفعال الشاعر وتبديل الواقع وتغييره وليس الفردانية الذاتية السيكولوجية والنزعة الإيهامية^(٦٥) التي قد تبدو أنها مترتبة على هذا إذا ما ركزنا على تعبيرى (تبدو) و (تلوح) .

والرؤية الشهيرة التي لاحت له على جبل سنوداون توحى بتواز بين أعمال الطبيعة وأعمال التخيل : فالطبيعة التي يمثلها القمر "تشكل وتهب وتجرد وتربط" ولها "مقابل أصيل" فى ملكة التخيل "للعقول الأسمى" (العباقة وبصفة خاصة الشعراء) التي تستطيع - مثل الطبيعة - أن "تبدع وجودا شبيهاً" . وهذه العقول الأسمى تستطيع أن تترابط مع العالم اللامرئى . إن

(٦٤) استهلال الجزء الثامن ، ص ٢٧٥ - ٢٧٦

(٦٥) سميث ، ص ١٢ ، ١٦٩

لدى هذه العقول الأسمى حرية أصيلة وإرادة حرة أصيلة . وهذا التخيل مع

قوة مطلقة

وأوضح بصيرة واتساع الذهن

والعقل فى أمجد حالاتها .^(٦٦)

وهو يترابط حيثئذ ترابطاً وثيقاً بالحب العقلى : إن التخيل هنا يجرى تصوره كحدس عقلى ، كملكة عليا للمعرفة ، كعقل ، يقتضى ترابطات الحب ، حب البشرية والله^(٦٧) . وأحيانا يأخذ وردزورث بلغة المثالية ويعتبر التخيل "الملكة التى بها يتصور الشاعر ويتج - أى أنها تتخيل - أشكالا مفردة (تتجسد فيها أفكار كلية) أو (تجريدات) " ^(٦٨) لكن مثل هذا الاقتراب من فكرة الشعر على أنه رمزية للتجريدات أمر نادر . والأكثر شيوعا هو الرأى الذى يذهب إلى أن التخيل " يشغل على اللامتناهى " و " أنه يبتعث ويدعم

(٦٤) استهلال الجزء الثامن ، ص ٢٧٥ - ٢٧٦

(٦٥) سميث ، ص ١٢ ، ١٦٩

(٦٦) استهلال (طبعة ١٨٠٥) القسم الثامن ، ص ٧٩ ، ص ٨٨ - ٨٩ ، ص ٩٤ - ٩٥ ، ص ١٠٥ ، ص ١٢١ ، ١٢٢ ، ص ١٦٦ - ١٧٠

(٦٧) أجد محاولة ر . و . هـ هافنز غير مقنعة وهى محاولة تنكر " أن التخيل عند وردزورث هو ملكة معرفة " . أنظر " عقل الشاعر " وخاصة ما جاء فى ص ٢٣٠ - ٢٣١

(٦٨) مذكرات كراب روينسون يوم ١١ سبتمبر ١٨١٦ ، وهناك تفسير مماثل فى المذكرات يوم ٣١ مايو ١٨١٢ : هـ . س . روينسون " عن الكتب وأصحابها " بإشراف ج . مورلى (لندن ، ١٩٣٨) المجلد الأول ص ١٩١ ، المصدر السابق ص ٨٩ . إن الشاعر يتصور أولا الطبيعة الجوهرية لموضوعه ويسلبه من كل الأمور العارضة والمظهر الفردى العرضى وفى هذا فهو فيلسوف ولكن لكى يعرض تجريده عاريا هو من عمل مجرد كونه فيلسوفا ، ومن ثم فهو يعيد كساء (فكرته) برداء فردى يعبر عن كيف الجوهرى وله أيضاً روح وحياة الموضوع الحسى وهذا يحول العرض الفلسفى إلى عرض شعرى " وربما مما له دلالة أن أشد هذه الصيغ عقلانية يصدر عن روينسون الذى يعرف المثالية الألمانية ومصطلحها

الأبدى " ، وعلى هذا يوحى بالدين أو على الأقل يوحى بالمشاعر الدينية ^(٦٩) .

و"تصدير" عام ١٨١٥ هو وحده الذى يحمل مفهوم التخيل إلى علاقة أوثق بالنصوص الأدبية الفعلية . ففى التصدير يدافع وردزورث عن وضع قصائده بشرح التخيل والخيال بمصطلحات سيكولوجية وهو يعترض على التعريفات المستخدمة التى لاتجعل من التخيل والخيال إلا حالتين من حالات الذاكرة . ثم يقول إنه يعنى بالأحرى "عملية إبداع وتأليف" وعلى أى حال فإن الأمثال التى يضربها هى أمثال غير ملائمة بشكل مشير : إن كل ما هناك إنما هو طرح تحولات مجازية عادة . وهكذا فإن جامع نبات الشجرة فى مسرحية "الملك لير" يتأرجح على الجرف وهذا يظهر التخيل حسب رأى وردزورث لأن "التأرجح" لايجب أن يُفهم على أنه تأرجح من أعلى بل ويشير إلى حرص تمسك الرجل على الصخور . وهناك أمثلة أخرى مستمدة من شعر وردزورث نفسه . إن صوت سرب الحمام يوصف على أنه مدفون بين الشجر " ، والعبارة ليست دقيقة بل توحى بحب عزلة الطير وتأثير "الصوت الذى يموت بسبب تداخل الظل" . وبالمثل فإنه يسمى طائر الوقواق "صوتا متجولاً" وهو يعد هذا مثلاً على التخيل حيث أن "الصوت" هنا هو بديل يكاد يحرم الكائن من الوجود المادى ، بينما توحى كلمة "متجول" بغموض ظاهرى . ثم يشرح وردزورث التخيل بأمثلة أكثر تعقيداً ، وهو يناقش جامع الطفيليات عنده والذى يقارنه "بحجر ضخم" و"وحش بحرى معاً" . والحجر

(٦٩) رسالة إلى لاندور ، ٢١ يناير ١٨٢٤ ، سميث ص ١٦٥

يمنحه شيئاً من الحياة ليجعله شبيهاً بالوحش ويحرم وحش البحر من بعض الحياة لكي يجعله يتماثل مع الصخر . وهكذا يتحدد الخيال - باقتباس من تشارلز لامب - على أنه "تجميع كل الأشياء في واحد" و "تدعيم الأعداد في وحدة" بل وأيضاً "تحليل وفصل الوحدة في الأعداد" (٧٠) . ويبدو الأمر على أنه قوة توحيد وتحليل معاً . ويناقش وردزورث في مواضع أخرى السوناتا التي كتبها بعنوان "مع السفن عن البحر" على أنها مثال آخر للعقل الذي يتمسك بموضوع واحد (السفينة) وسط عديد من الأشياء الأخرى كما لو كانت القصيدة هي درس أولى في سيكولوجيا الانتباه (٧١) ويبدو وردزورث هنا أنه لا يتجاوز الفكرة القائلة أن التخيل يحلل ويصنع الأشياء بصبغة معينة ويعدل ويجرد . وهو عندما يتحدث عن التخيل على أنه يشكل ويبدع يبدو أنه لا يفكر فيه إلا على أنه "تدعيم للأعداد في الوحدة" .

وبعد هذا تأتي التفرقة بين الخيال والتخيل .

ويقتبس وردزورث من الإشارة العابرة عند كولردج في "أومينانا" (٧٢) ويذهب وردزورث إلى القول إن تعريف كولردج للخيال باعتباره "قوة التجميع

(٧٠) سميث ، ص ١٢٧ ، ص ١٦٢ والاقتباس من لامب من "عن العبقورية والشخصية عند هوجارث" (١٨١١) الأعمال بإشراف هتشسون (اكسفورد ، ١٩٢٤) المجلد الأول ، ص ٩٥ - ٩٦ ومثال (التراجع) من مقال جولد سميث "الشعر متميزاً عن الكتابات الأخرى" أنظر : ج . ل. لووس "وردزورث وجولد سميث" مجلة "نيشن" العدد ٩٢ (١٩١١) ص ٢٨٩ - ٢٩٠

(٧١) سميث ، ص ٥٢ - ٥٤ ، رسالة إلى السيدة بومونت ، ٢١ مايو ١٨٠٧

(٧٢) "أومينانا" (لندن ، ١٨١٢) المجلد الثاني ، ص ١٣ ويمكن أن نضيف أن أقدم تفرقة عند وردزورث بين الخيال والتخيل تأتي من ملاحظة أباها عن "الشوكة" في طبعة ١٨٠٠ من "القصائد الغنائية" وهي تختلف في من نبرة التأكيد "التخيل هو الملكة التي تنتج تأثيرات فعالة من عناصر بسيطة .. ؛ والخيال .. هو الملكة التي بها تستثار اللذة والدهشة من جراء تنوعات فجائية في الموقف ومن خيال متراكم" . الأعمال الشعرية بإشراف دي سلييكورت ، المجلد الثاني ، ص ٥١٢

أو الترابط (مقابل التخيل على أنه "قوة التشكيل أو التكيف") تعريف هام جداً . وهو يقول أن التخيل - وكذلك الخيال يجمع ويربط ، ويستثير ويركّب ، وأن الخيال - وكذلك التخيل - هو ملكة . إبداعية . غير أن نظرية وردزورث الخاصة هي بالفعل تتفق تماماً مع نظرية كولردج على الأقل على أنها تلك النظرية التي تطورت والتي اكتسبت شكلاً مكتوباً فيما بعد ^(٧٣) ونحن نجد أن كلا وردزورث وكولردج قد عقدا تلك التفرقة بين الخيال وهو الملكة التي تتناول "الثوابت والتعريفات" والتخيل وهو تلك الملكة التي تتناول ما هو "تشكيلي ومرن وغير محدد" ^(٧٤) . والاختلاف الهام الوحيد بين وردزورث وكولردج هو أن وردزورث لم يدرك بوضوح الفرق عند كولردج بين التخيل على أنه "مقدس" والخيال على أنه قوة تجمع ترابطية ، ولم يرسم فرقاً بين النزعة الصورية ^(٧٥) الكلية والنزعة الترابطية التي أراد كولردج إقامتها وأمثله - تفضى - بالأحرى - إلى إحياء ساذج للفرق بين الجميل والجليل . إننا نكون في حضرة الخيال عندما ترد الأحجام المحددة ، ونكون في حضرة التخيل عندما نسمع أن "تمثال الملاك قد وصل إلى عنان السماء" ، أو عندما تسمى القبة السماوية "لامتناهية" ^(٧٦) ومجاز تشسترفيلد بالإشارة إلى "ندى المساء" على أنه "دموع السماء" أمر مستبعد باعتباره خيالا على حين أن السماء التي

(٧٣) أنا غير مقتنع بما ذهب إليه كلارنس د . تورب عندما قال إنه في هذه النقطة يوجد اختلاف عميق بين وردزورث وكولردج . أنظر "التخيل : كولردج ضد وردزورث" مجلة البيبليوجرافيا ، العدد ١٨ ، ص ١ - ١٨

(٧٤) "ثوابت الخيال في السيرة الأدبية" بإشراف شوكرس ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢ : ألرن عند سميث ، ص ١٦٤ .

(٧٥) يترجم البعض هذا المصطلح بأنه نزعة المفارقة والتجاوز والتخطي . لكن هناك فرق بين هذه النزعة الأخيرة وما يتضمنه المصطلح أصلاً من نزعة ترتفع من الجزئي إلى الكلي ومن المادي إلى الصوري ، ومن هنا جاءت ترجمتنا للمصطلح بالنزعة الكلية الصورية (المترجم) .

(٧٦) سميث ، ص ١٦٤

تبكى عند ملتون "قطرات حزينة" عند اكتمال سقوط آدم يجرى استحسانها كتخيل لأن "العقل يعترف بعدالة ومعقولية المشاركة الوجدانية فى الطبيعة" (٧٧) وفى التطبيق يرقى هذا إلى تقدير التخيل فى إطار الجدلية . إن الخيال يجرى انتقاصه لأنه قائم على نوع من الخداع . ويجرى الاعتراف بالخيال على أساس سرعة نشره لأفكاره وصوره " وبراعته العجيبة وتطويره الناجح ، وبهذا يمكن أن تحدث الوشائج الكامنة " الخاصة بالأفكار والصور (٧٨) والخيال هو براعة اليد والتدريب العقلى . والقوة الرابطة والبراعة العقلية غير شعريتين بالمقارنة مع أعمال التخيل البطيئة التى تتناول الموضوعات غير المحدودة وغير المحددة . والتفرقة تفيد فى تقييم الخط الكلى للفتنة - فى شعر كلا القرنين السابع عشر والثامن عشر - وإن كان وردزورث يخلص إلى اقتباس "تركيب رائع من "قصيدة عن الشتاء" لكوتون كمثال على الخيال .

والفرق بين الخيال والتخيل مساو للفرق بين المجازات الحيوية أو تشخيصات القرن الثامن عشر الذى يندد به وردزورث والمجازات التى يستخدمها هو نفسه . وليس هذا واضحاً وضوحاً شديداً من الناحية النظرية ، بل هو قائم على بعض الاختبارات النهائية للحقيقة . وتشترفيلد مخطئ لأن قطرات "ندى المساء" ليست "دموع السماء" وملتون على حق لأنه حقا من الناحية الروحية أن السماء تبكى لسقوط آدم . يقول فى خطاب متأخر : "إننى لم أسمح إطلاقاً لمشاعرى الخاصة أن تُشخصن الموضوعات الطبيعية بدون أن

(٧٧) المصدر السابق ، ص ١٦٥ - ١٦٦

(٧٨) المصدر السابق ، ص ١٦٤

أحمل ما قلته إلى اختبار بعدى دينى للشعور الحسن ^(٧٩) ولكن من المؤكد أن الشعور الحسن عند وردزورث ليس شعور الناس الآخرين : إنه يشمل الاعتقاد فى توحيد عميق بين الإنسان والطبيعة فى القلب الطيب للحمار وفى الزهرة التى تستمتع بالهواء الذى تتنفسه وفى "الحب الذى يجلب عن الوصف فى الأوجه الصامتة للسحب" ^(٨٠) . وهكذا يرتبط التخيل وينصهر برأى وردزورث أو بالأحرى شعوره بالعالم كوحدة ومجموعة الكائنات الحية .

ونادرا ما يستخدم وردزورث ما يعد أكثر العناصر إثماراً من الناحية النقدية فى نظرية التخيل : الاستبصار بكلية وشمولية العمل الفنى . وبعد إشارته إلى أوجست فلهلم شلجل فإنه يمدح "حكمة شكسبير فى انتقاء مواده والطريقة التى صاغها منها مهما تكن متنافرة فى الأغلب ، وتشكيل وحدة منها ويساهم بها كلها فى غاية كبرى واحدة" ^(٨١) . واعتراضه على الشعر فى القرن الثامن عشر موجة مراراً وتكراراً ضد شئ يمكن أن يسمى نزعة التجزئ الذرية : "المظاهر المتوهجة للقاموس الشعرى " التى لاتظهر أى تقدير "وهى لحظة تناغم خالصة ومشذبة" ؛ أو الصور المجازية عند ماكفرسون فهى "محددة ومعزولة ومشوشة فى تفرد متقل مطلق" ^(٨٢) إن معيار الوحدة أو بالأحرى التدفق المستمر هو أيضاً فى أساس نقده للمقطوعة الشعرية الثمانية الأبيات مثل ملحمة تاسو أو وراء فرحه بالسوناتا بسبب "إحساسها الشامل بالوحدة المكثفة" ،

(٧٩) إلى . و . ر هاملتون ، ٢٢ ديسمبر ١٨٢٩ : الرسائل . السنوات المتأخرة ، المجلد الأول ، ص ٤٣٦ - ٤٣٧ .

(٨٠) تلميحات لبيتريل أبيات كتبت فى أوئل الربيع " و نزهة " القسم الأول ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٨١) سميث ، ص ١٧٨

(٨٢) المصدر السابق ، ص ١٧١ ، ص ١٩١

" وبدل أن نتطلع إلى هذا التأليف على أنه قطعة من معمار مكوناً كلا من الأجزاء الثلاثة فإننى عادة ما أفضل صورة جسم دائرى كامل أو جسم كروى أو قطرة ندى " (٨٣) . والمماثلة مع البناء مرفوضة لصالح مماثلة لا من العضونة بل من استدارة الجسم الكروى الهندسى .

وهكذا يشغل وردزورث مكانة فى تاريخ النقد يجب أن تسمى مرحلة غامضة أو تحولية . لقد ورث من الكلاسيكية الجديدة نظرية عن محاكاة الطبيعة أعطاها - مهما يكن - تحولا اجتماعياً خاصاً ؛ ولقد ورث وردزورث من القرن الثامن عشر رأياً فى الشعر على أنه عاطفة أو انفعال ، ومرة أخرى عدل الرأى بوصفه للعملية الشعرية على أنها " الاستعادة فى لحظات الهدوء " . ولقد اعتنق أفكاراً بلاغية عن تأثير الشعر لكنه وسّعها وحولها إلى نظرية عن التأثير الاجتماعى للأدب رابطا المجتمع بروح الحب . لكنه تبنى أيضاً - لكى يواجه متطلبات تجاربه الصوفية - نظرية عن الشعر يشغل فيها التخيل مكانة محورية كقوة للتوحيد واستبصار وحدة العالم . ورغم أن وردزورث لم يترك إلا كيانا ضئيلاً من النقد فإنه ثرّ فيما تبقى منه وفى الإيماءات وفى التوقعات وفى الاستبصارات الشخصية .

(٨٣) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ ، ص ٢٤٧ بالرسائل إلى سوزى (١٨١٥) ، رسالة إلى أ . داييس (١٨٢٣) .

المصادر والمراجع

I quote from *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. Nowell C. Smith, London, 1905 (cited as Smith); from *The Prelude*, ed. E. de Selincourt. Oxford, 1926; and from *Poetical Works*, ed. de Selincourt and H. Darbishire, 5 vols.. Oxford, 1940 -49. The letters are collected as *Early Letters* (Oxford, 1935), *The Middle Years* (2 vols. Oxford, 1939), and *The Later Years* (3 vols. Oxford, 1939), all ed. by de Selincourt. Besides these there is *The Correspondence of Crabb Robinson with the Wordsworth Circle*, ed. E. Morley, 2 vols. Oxford, 1927.

There is a good survey of the huge Wordsworth literature by E. Bernbaum in *The English Romantic Poets: A Review of Research*, ed. Thomas M. Raysor, New York, 1950.

The Compilation *The Critical Opinions of William Wordsworth*, by Markham L. Peacock (Baltimore., 1950) is most useful.

Few discussions of Wordsworth ignore the theories, but few focus on it clearly. The following books and articles proved most relevant:

Marjorie L. Barstow, *Wordsworth's Theory of Poetic Diction*, New Haven, 1917.

J. C. Smith, *A Study of Wordsworth* (Edinburgh, 1946), PP. 49 - 65.

On Imagination:

D. G. James, *Scepticism and Poetry* (London, 1937), PP . 141 ff. , esp. PP. 164 ff.

C.D. Thorpe, "The Imagination : Coleridge versus Wordsworth," PQ 18 (1939), 1-18.

Raymond D. Havens, *The Mind of a Poet* (Baltimore, 1941), esp. PP. 203 ff.

Newton P. Stallknecht, *Strange Seas of Thought*, Durham, N. C. 1945.

On individual points:

T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933), esp. PP. 6 ff.

Frederick A. Pottle, *The Idiom of Poetry* (2d ed. Ithaca, 1946), esp. pp. 51 ff.

- Klaus Dockhorn, *Wordsworth und die rhetorische Tradition in England*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, 11, Göttingen, 1944.
- Josephine Miles, *Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century* (Berkeley, Calif. 1942), PP. 201 ff., 251 ff.
- Florence Marsh, *Wordsworth's Imagery* (New Haven, 1952), pp. 111 ff.

(٦)

ڪولرڊج

إن سمعة صمويل تيلور كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) كفيلسوف وناقد تبدت الآن أعلى مما كانت من قبل . ولقد قام الناقد سنتسبرى بحذف المكافحين الممكنين فى مجال النقد عن يمكن أن يُطلق عليهم لقب أعظم النقاد ، وخلص إلى أنه « وهكذا - إذن - لا يتبقى سوى هؤلاء الثلاثة : أرسطو ، ولو نجينوس ، وكولردج »^(١) واعتبر آرثرسمونز كتاب « السيرة الأدبية » أعظم كتاب فى النقد فى الإنجليزية^(٢) ومنذ ذلك الوقت - رغم وجود معترضين أحيانا - فإن مكانة كولردج على الأقل فى العالم الناطق بالإنجليزية قد نمت وازداد نموها . وقد أعلن و.ج. هـ. مويرهد أن كولردج هو مؤسس الشكل الارادى للفلسفة المثالية التى « ظل حتى هذا اليوم أبرز ممثليها »^(٣) وأشاد أى . أ. ريتشاردز بكولردج على أنه رائد علم الدلالة الحديث . إن « خطوة كولردج على أعتاب الدراسة النظرية العامة للغة كانت من نفس الطراز الذى حمله جاليليو إلى العالم الحديث »^(٤) . وهربرت ريد اعتبر كولردج « رأسا وأكتافا تعلو فوق كل ناقد إنجليزى آخر » ورأى أنه سبق الوجودية وفرويد^(٥) ومعظم نقاد الأدب الأمريكىين المحدثين لم يدرسوا من النقاد القدماء إلا كولردج وأرسطو . والإشارات الدائمة ترجع إلى مبدأ كولردج عن تصالح الأضداد وتعريفه للتخيل وفكرة الكل العضوى وتفرقه بين الرمز والمجاز^(٦) .

ولكن إذا نظرنا إلى كولردج من منظور عالمى متحرر من قراءة كانت

(١) سنتسبرى ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٠

(٢) منخل إلى طبعة افريمان (١٩٠٦) ص ١٠ من المقدمة .

(٣) كولردج فيلسوفا (لندن ، ١٩٣٠) ص ١١٧

(٤) كولردج عن التخيل (لندن ، ١٩٣٤) ص ٢٣٢

(٥) « كولردج ناقدا » فى « محاضرات فى النقد (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ٨٨ ، ص ١٠٢

(٦) انظر المراجع فى مقدمة هذا التاريخ ، المجلد الأول

وشيلر وشلنج والأخوين شلجل وجان بول وسولجر وكل الآخرين ، علينا أن نقلل - كما اعتقد - بشكل كبير من دلالاته وأهميته مهما يكن دوره كبيرا ومفيدا فى التوسط بين المانيا وانجلترا . والمسألة بكل بساطة ليست مسألة السرقة الأدبية أو حتى الاعتماد المباشر على المصادر الألمانية رغم أنه يمكن بكل بساطة استبعاد هذه المصادر الألمانية أو تجنبها كما أصبحت العادة على نحو ما فعل عديد من الكتاب الممتازين عن كولردج . ولا نحتاج إلى إعادة فتح مسألة السرقة الأدبية كمسألة أخلاقية ومشكلة سيكلولوجية . ويجب أن نثق كثيرا بالمدافعين عن كولردج . ربما تكون ذاكرة كولردج قد أضعفتها صحته المريضة والأفيون ؛ وعاداته فى كتابة ملاحظاته هى على نحو مما يمكن أن يجعله يخطئ بين ترجمة قام بها واعتبارها تأملات أصيلة ؛ وهناك اعترافات متناثرة فى كتابات كولردج المطبوعة وغير المطبوعة ؛ ولا توجد حاجة أو حتى فرصة لإدراج المصادر فى محاضرات عامة ، والمذكرات التى لم يكن مقصودا بها إطلاقا أن تطبع ، كما أن كولردج لم يزعم إطلاقا أنها من عمله بجانب هذا نادى كولردج بنظرية عن الصدق على أنه « نطقُ إلهى من البطن » ، بل نطق من الفم الذى يختار . ولقد كان قلقا بشكل أصيل على تلقى تأييد من الاتفاق مع الآخرين وغالبا ما يستطيع أن يشعر بعدل أنه قد توصل إلى أفكار ونتائج خاصة به رغم أنه فى عرضه التحليلى يدعمها بعبارات من معاصريه الألمان^(٧) .

ومع هذا لاتزال هناك بقية من الدين للآخرين لا يمكن استئصالها . وفى نقاط حاسمة فى كتابات كولردج نجده يستخدم كانت ، وشلنج وأوجست فلهلم شلجل وهو يعيد تقديم النموذج نفسه للعبارات والمصطلح الدقيق نفسه ،

(٧) مقدمة سارة كولردج إلى طبعة ١٨٤٧ من « السيرة الأدبية » هى دفاع حار . وبالنسبة « للنطق الإلهى من

البطن » أنظر « السيرة الأدبية » بإشراف شوكرس ، المجلد الأول ، ص ١٠٥

ومهما تكن فلسفة أخلاق الموقف أو سيكولوجيته فإنه يبدو أنه من المستحيل أن نثق بكولردج بالنسبة للأفكار التي اقتبسها حرفيا . وهذا يصدق بصفة خاصة بالنسبة للفقرات المطولة من شلنج في الفصلين الثاني عشر والثالث عشر من «السيرة الأدبية» (١٨١٧) وهذا أفضى إلى التمييز بين التخيل والخيال وطرح أشد المحاولات تدعيما على أساس معرفي وميتافيزيقي لنظرياته . والكثير مما أثر على أي . أ. ريتشاردز وهربرت ريد هو مناقشة العلاقة بين الذات والموضوع ومركبهما وتوحيدهما والاستجابة للشعور ، وهذا بكل بساطة من تعاليم شلنج ولا يمكن أن يكون أساس الزعم بوجود عظمة فلسفية عن كولردج . ومحاضرة كولردج « عن فن الشعر أو الفن » (١٨١٨) والتي استخدمها الكثيرون من الشراح لفلسفته الجمالية على أنها مفتاح تفكيره هي - باستثناء بعض الاقتباسات القليلة من المشاعر الورعة - لا تزيد إلا قليلا عن نثر لخطبه الأكاديمية التي ألقاها شلنج عام ١٨٠٧^(٨) وسلسلة الأبحاث « عن مبادئ النقد المعتدل » (١٨١٤) التي اعتبرها كولردج « أفضل ما كتبه »^(٩) تتابع الفرق الذي سمّاه . الفيلسوف الألماني كانت في كتابه « نقد ملكة الحكم » على نحو شديد حتى أن كولردج أخذ حتى الحكايات والأمثلة التي ضربها كانت^(١٠) وكولردج في مناقشته للتقابل بين الأدب القديم والأدب الحديث أعاد تقديم فقرة هامة من دراسة شيلر « الشعر الفطري والشعر الوجداني »^(١١) ومخطوطة الملاحظات عن

(٨) البيئة يمكن أن نراها بوضوح ما يكون في طبعة سارة كولردج وفي « السيرة الأدبية » .

(٩) رسائل من شعراء البحيرة .. إلى ديناال ستيتوارت (لندن ، ١٨٨٩) ص ٢٢٢ عن «حديث المائدة» (أول

يناير ١٨٢٤) ص ٢٠٠ - ٢٠١

(١٠) انظر الملاحظات في « السيرة الأدبية » الجزء الثاني ، ص ٢٤١ ، ص ٢١٢ .

(١١) «أشنتات من النقد» بإشراف راييسور ص ١٤٨ - ١٤٩ عن شيلر جرى الاقتباس في المجلد الأول من هذا

التاريخ ، ص ٢٣٨

محاضرة « الفطنة والفكاهة » هي خليط من كتاب « المدرسة الإعدادية »^(١٢) لجان بول . وكولردج في أمثلة عديدة يقتبس من أوجست فلهلم شلجل . وهناك محاضرة عن الدراما اليونانية هي بكل بساطة ترجمة من شلجل « وكان يجب ألا تدرج في كل أعمال كولردج »^(١٣) على الإطلاق والعديد من الفروق الهامة مستمدة من شلجل . وهكذا نجد أن صيغة الفروق بين « الانتظام الآلى » و« الشكل العضوى » هي صيغة مترجمة حرفية^(١٤) .

هذه هي الأمثلة الرئيسية للاقتباسات المباشرة أو نثر العبارات في كتابات كولردج الجمالية النقدية . وهناك المزيد من الكثير الذى يمكن أن نستمد من تأملاته الفلسفية والعلمية . وبحثه « نظرية الحياة » ليس إلا مجرد فقرات فلسفية من شلنج وستفتر ؛ ومحاضراته عن مسرحية « برومسيوس » لأسخيلوس تعيد نشر بحث شلنج « آلهة ساموثرراج »^(١٥) وكتابه الكبير « المنطق » الذى يقع فى مجلدين والذى لم ينشر معظمه حتى الآن هو عرض مطور إلى حد كبير لكتاب كانت « نقد العقل الخالص » بكل ما فيه من بناء معمارى وما فيه من جداول المقولات والنقائض وقد أخذها أخذا حرفيا^(١٦) وتاريخ علم النفس الترابطى فى « السيرة الأدبية » مأخوذ من ماس وهو كاتب ألمانى غامض عن التخيل^(١٧) . و « المحاضرات الفلسفية » التى نشرت مؤخرا تستمد معظم

(١٢) « أشتات من النقد » ص ١١ ، ص ١١٧ ، ص ٤٤٠ وما بعدها وملاحظات رايسور .

(١٣) « النقد الشكسبيرى » بإشراف رايسور ، المجلد الأول ، ص ١٦٧ وجهة نظر رايسور الخاصة .

(١٤) « النقد الشكسبيرى » المجلد الأول ، ص ٢٢٤ مع قراءات فيينا ، المجلد الثالث ، ص ٨ .

(١٥) هـ . يندكر « مقدمة إلى نظرية حياة صمويل تيلور كولردج » ص ٧ - ١٢ ، و . ك . بفيلر « كولردج وبحث

شلنج عن آلهة ساموثرراج » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٥٢ (١٩٢٧) ص ١٦٢ - ١٦٥ (المؤلف) وساموثرراج جزيرة يونانية فى شمال شرقى بحر إيجه (المترجم) .

(١٦) كما هو معروض بالتفصيل فى كتابى « كانت فى انجلترا » (ويرينستون ، ١٩٢١) ص ١١٦ وما بعدها .

(١٧) جوهان جبهار داهد نريخ ماس « محاولة عن الخيال » ١٩٧٢ : الطبعة الثانية ١٧٩٧ السيرة الأدبية ،

المجلد الأول ص ٧٠ - ٧٢ ملاحظات شوكروس .

معلوماتها وتعاليمها من كتاب تمان « تاريخ الفلسفة »^(١٨) وحتى بين القصائد توجد ترجمات غير معترف بها : وأخطرها حالة « ترنيمة قبل شروق الشمس » حيث يستحيل إنكار دليل محاولة الاخفاء المتعمدة^(١٩) وفي كل الحالات الواردة لابد أنه كانت أمام كولردج النصوص الفعلية أو أنه استخدم ملاحظات مطولة نقل منها بشكل مباشر . ويلوح لى من ناحية الأمانة الثقافية ألا ننسب إلى كولردج أفكارا مستمدة بشكل متميز من الآخرين بل حتى منسوخة عنهم .

ولقد حدد كولردج نفسه علاقاته بشلنج وأوجست فلهلم شلجل . فكولردج فى « السيرة الأدبية » يطرح اعترافا عاما بدينه لشلنج ، بل إنه حتى يقول : « سيكون من السعادة والشرف بما فيه الكفاية إذا ما نجحت فى أن اظهر لأبناء بلدى النسق نفسه بشكل معقول »^(٢٠) ولكن هناك ملاحظات هامشية غير مؤكدة التاريخ فيها نقد شديد حيث يتهم شلنج حتى « بالنزعة المادية المفرطة » ، كما أعرب كولردج فى أخريات حياته عن تنديده بالخطابة الميتافيزيقية فى نهاية المجلد الأول من « السيرة الأدبية » (أى الحجة المستمدة من شلنج) باعتبارها « هلامية وغير ناضجة ؛ وهى تحتوى على شذرات من الحقيقة لكن ليس فيها تفكير متكامل »^(٢١) وكولردج فى محاضرة عامة يوم ٢٢ مارس ١٨١٩ يهاجم شلنج بقسوة باعتباره « من أصحاب نزعة وحدة الوجود وباعتباره كاثوليكيًا رومانيًا » . وهناك العديد من الدلائل الأخرى على الاستهجان الذى يظهره

(١٨) المحاضرات الفلسفية بإشراف كاثلين كويورن . انظر المقدمة والملاحظات فى مواضع متفرقة .

(١٩) أنظر : أدريان بونجور « انظر ترنيمة قبل شروق الشمس » لكولردج (لوسين ، ١٩٤٢) من أجل البحث التفصيلى والعادل .

(٢٠) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٠٤

(٢١) أنظر : طبعة سارة كولردج من السيرة الأدبية ، الملحق الأول ص ٢١١ و « عينات من حديث المائدة » ، ص ٢٣٠ والمناقشة الكاملة فى كتابى « كانت فى إنجلترا » ص ٧٨ وما بعدها .

كولردج^(٢٢) . ومع هذا سيكون من سوء فهم أعمال عقل كولردج أن نستج أن الالتزام بآراء شلنج لم يكن إلا في مرحلة عابرة : لقد أراد كولردج أن يفصل نفسه عن نزعة وحدة الوجود ، واستنكر التحولات الدينية المتوجهة إلى روما . وهذا لم يمنعه من استيعاب واستخدام أفكار شلنج ومصطلحه حتى بعد ذلك بفترة طويلة : فيمكن أن نجدها في « نظرية الحياة » وفي « مساعدات من أجل التأمل » (١٨٢٥) وفي كل الكتابات اللاهوتية المتأخرة^(٢٣) وكذلك نجد نقد كانت في مخطوطة « المنطق » وهو مستمد بشكل كبير من كتابات شلنج الشاب^(٢٤) وسوف نرى أن نظرية كولردج الأدبية تدين بدين كبير لأفكار شلنج المحورية . ولا يحتاج الإنسان حتى إلى افتراض وجود أى تغير خاص حدث بين ١٠ مارس ١٨١٨ عندما قاد كولردج جمهوره إلى نشر خطبة شلنج عن الفنون الجميلة والمعاصرة وبين المحاضرة التي ألقاها تقريبا بعد عام والتي ندد فيها به على أنه كاثوليكي روماني . ويستطيع كولردج أن يدافع عنه ويستوعب علم الجمال والفلسفة الطبيعية عند شلنج وحتى تحليل العلاقة بين الذات والموضوع . ومع هذا لا يزال يريد أن يرسم خطأ حادا لاستبعاد أى شيء قد يبدو متعارضا مع الأرثوذكسية الإنجليكانية .

ولم يعيش كولردج حتى يدافع عن نفسه ضد الاتهامات بالانتحال من

(٢٢) السيرة الأدبية ص ٢٩٠ - ٢٩١ ويكرر كولردج عملية القيل والقال الخبيث بدون أساس من الحقيقة . وشلنج لم يتحول في معتقده الديني إطلاقا . ولابد أن ما قالته الأنسة كويرن خاطيء عندما نكرت وجود دعوة وجهت لشلنج « إلسي جنيف » . فقد تكون الدعوة « بينا » لجنيف . وكانت هناك مفاوضات في ١٨١٦ لدعوته لزيارة بينا . « الأعمال » بإشراف أوتوفاير (لبيزج ١٩٠٧) المجلد الأول ص ٥٨ من التصدير .

(٢٣) انظر : « مساعدات من أجل التأمل » ص ١١٧ - ١١٩ « حوار بين دموسويوس وميستس » ملاحق « كتاب رجل الدولة » وكتابي « كانت في إنجلترا » وإليزابيث فنكلمان « كولردج والفلسفة الكانتية » خاصة ص ١٢١ والذي يختلف عن استنتاجاتي الراهنة .

(٢٤) يتضح هذا في كتابي « كانت في إنجلترا » وخاصة ص ٩٥ وما بعدها .

شلنج^(٢٥) وقد دافع بالفعل عن نفسه ضد اتهامات مماثلة بالنسبة لشلجل وفعل هذا بفاعلية^(٢٦) وهو بالتأكيد على حق في قوله إنه لا يحتاج إلى معرفة بشلجل ليعلن أن الحكم على شكسبير مماثل لعبقريته . والحجج ضد تصور شكسبير على أنه المتوحش النبيل الذى ينتهك كل القواعد ترد عند شلنج ومتضمن هذا فى عديد من المناشقات الانجليزية عن فن شكسبير عند وب ومورجان وآخرين . كذلك يمكن لكولردج أن يستشعر بشكل رائع أن تصوره لهاملت كمثقف تصور أصيل بالنسبة له ويختلف كثيرا عن تخطيط الشخصية فى محاضرات أوجست فلهلم شلجل . وبالفعل كان فريدرك شلجل أول من اقترح مثل هذا التفسير ، غير أن كولردج لم يكن بالمرّة معتمدا حرفيا على فقرته الموجزة^(٢٧) .

ومع هذا بينما كولردج على حق بالنسبة لمعظم هذه النقط الهامة فإنه أدرج شيئا مضللا للغاية عن تسلسل علاقاته . فأوجست فلهلم شلجل^(٢٨) وهو نفسه يعترف بأنه قد قرأ شلجل مؤخرا فى عام ١٨١١ ، ومن المؤكد بعد

(٢٥) الاتهامات بالانتحال وجهها لأول مرة دى كوينسى فى « مجلة تيت » (١٨٣٩) وأعيد طبعها فى « كتابات مجموعة » بإشراف ماسون ، المجلد الثانى بضقة خاصة ص ١٤٥ - ١٤٦ ؛ وبعد ذلك من جانب ج . ف . فريير فى « مجلة بلاكوود » العدد ٤٧ ، (١٨٥٠) ص ٢٨١ - ٢٩٩ .

(٢٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٨ - ٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٦٤ ، ص ٢٢٥ - ٢٢٨ ، ص ٢٠٦ ؛ السيرة الأدبية المجلد الأول ، ص ٢٢ فى الهامش عن الملاحظات ، ص ١٠٢ .

(٢٧) كتب الشباب النثرية ، إشراف مينور ، المجلد الأول ص ١٠٦ - ١٠٧ انظر ص ٢٧ فى هذا الكتاب .

(٢٨) يؤكد كولردج أنه لم يسمع إطلاقا عن «محاضرات» شلجل قبل ١٢ ديسمبر ١٨١١ عندما أحضر له أحد المستمعين الألمان وهو برنارد كروس (قرأت عندهم . راييسور أن الاسم هو «كروسف» لكن بشكل يبدو أنه غير صحيح) ، نسخه وقال له « لقد نُشر فى التو وهو يغادر ألمانيا بما لا يزيد عن أسبوع من تاريخه ، (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٦ - ٢٢٧) ، وعند ما كان كولردج يحاضر لأول مرة عن شكسبير فى يناير ١٨٠٨ يبدو أن الاتهام باعتماده على شلجل غير ذى موضوع وأنه اتهام غير صادق . ولكن هناك حقيقتان لابد أن نلاحظهما . أولا أن أول كتاب لشلجل الذى يقع فى مجلدين قد نشر بالفعل عام ١٨٠٩ والمجلد الثالث (الذى يحتوى على مناقشة شكسبير) قد نُشر فى ديسمبر ١٨١٠ (مع صفحة صغيرة مؤرخة فى ١٨١١) . وفى ٢٩ يناير ١٨١١ كان كولردج يناقش «فكرة =

١٨١١ كانت محاضرات كولردج عن شكسبير تأخذ الكثير من شلجل . بل
لقد بلغ الأمر أن كولردج اصطحب معه المجلدات إلى محاضرات ١٨١٢ -
١٨١٣ وطلبها ثانية لمحاضرات ١٨١٣ - ١٨١٤^(٢٩) ولا تظاً المحاضرات
المتأخرة نفس الأرض ، والاحتمال في هذا يرجع إلى أن شلجل كان قد ترجمه
جون بلاك عام ١٨١٥ ، ومن ثم أصبح معروفا لدى الجمهور .

= شلجل عن الجوقة اليونانية « مع هنري كراب روينسون ، وهذا برهان على أنه قرأ المجلد الأول (النقد الشكسبيري ،
المجلد الثاني ، ص ٢١٢) وفي ٦ نوفمبر ١٨١١ كتب إلى روينسون : « أنا شغوف ثان أرى (أعمال) شلجل قبل أن
تبدأ المحاضرات » (النقد الشكسبيري ، المجلد الثاني ، ص ٢٢٢) وهو تعبير يصعب أن نفسره برغبته في أول تعرف
بكتابات شلجل . وفي المحاضرة الثالثة يوم ٢٤ نوفمبر ١٨١١ قيل إنه ناقش « وحدة الاهتمام » ، وهو مصطلح لابد أنه
مستمد من المجلد الأول من « محاضرات » شلجل ، كما أن لا يبدو محتملا للغاية أن كولردج قد عرف مصدر شلجل وهو
دي لاموت الناقد الفرنسي في أوائل القرن الثامن عشر (النقد الشكسبيري ، المجلد الثاني ص ٨٢) .

والنشابات الكبيرة بين مناقشة كولردج لمسرحية « روميو وجولييت » وتناول شلجل لها (النقد الشكسبيري ،
المجلد الأول ، ص ١ - ٧ : المجلد الثاني ص ١١٤) يمكن أن نفسرها بأفضل ما يكون إذا افترضنا أن كولردج قد عرف
مقال شلجل الشهير في « الخلق القويم والنقد » (١٨٠١) أو في أول طبعة في مجلة شيلر « هورن » (١٧٩٧) وهي
مجلة معروفة على نطاق واسع وظهرت من المطبعة عندما كان كولردج في ألمانيا والحجة التي تدل على معرفة كولردج
بشلجل والتي تبدأ يوم ١٢ ديسمبر ١٨١١ تتجاهل الفرص المتاحة التي كانت لكولردج بمعرفته بالنقد الألماني من كتب
أخرى وبوريات وعلاقات شخصية . وكولردج قد عرف تيك في روما عام ١٨٠٦ وتحديث معه عن مسرحيات شكسبير
المشكوك فيها « النقد المتنوع » ص ٢٨٧ : « المحاضرات » ، (المجلد الثاني ، ٦٧٠ : إ . ك تشامبرز « كولردج »
(أكسفورد : ١٩٢٨) ص ١٩٠ وصوفيا برهاردى أخت تيك تحدثت بحماسة لأوجست فلهم (وكان عند كويت) عن
« الانجليزى العجيب » (لقد نسيت اسمه !) الذي درس كانت وفيشته وشلنج والشعراء الألمان القدماء وأعجب بترجمة
شلجل لشكسبير « على نحو لا يصدق » الرسالة المؤرخة في ٦ فبراير ١٨٠٦ في « الرومانتيكية المبكرة في
الرسائل الشليجلية بإشراف ج . كورنر (براون ، ١٩٣٦) المجلد الأول ، ص ٢٩١ - ٢٩٢ وكولردج قد عرف فلهم فون
همبولت في روما بشكل كاف ليقراً « قصيدة الأمور الصميمة » لوردزورث (الشنرة ص ٣٣٧) . ولقد اقترض بشكل
مستمر كتباً ألمانية من دي كوينسى وروينسون ويجب أن نستنتج أن كولردج كان قارئاً نهما لعلم الجمال والفلسفة
الألمانيين .

(٢٩) النقد الشكسبيري ، ص ٢٦٠ : رسائل غير منشورة ، المجلد الثاني ص ٩٤ والمشرق أ . ل . جريجس
يخطئ بالنسبة لكتاب « قراءات شلجل » على أنه « قراءات فلسفية » لفريدريك شلجل والذي لم يكن قد طبع حتى
١٨٢٦ - ١٨٢٧ .

وعلى الانسان أن يستتج أن تأكيدات كولردج عن تواريخ معرفته بنصوص معينة واعترافاته بعد إنه للمؤلفين الألمان وآرائهم الدينية والفلسفية لا شأن لها إلا قليلا بمناقشة التأثير . ففي حالة شلنج وشلجل فإن الدليل على الاقتباس المباشر لا يمكن تفنيده . وبطبيعة الحال يجب الإقرار بأن هذا الدليل لا يؤثر إلا في أجزاء معينة من كتابات كولردج الفلسفية والنقدية . ولكن وراء التصريحات الشفوية ونثر العبارات اللصيقة علينا أن ندرك أيضا أن كثيرا بل معظم المصطلحات الرئيسية عند كولردج والفروق التي يرسمها مستمدة من ألمانيا . والوضع الجمالي العام - الرأي الخاص بالعلاقة بين الفن والطبيعة ، وتصالح الأضداد ، والخطاطية الجدلية الكلية - مصدرها شلنج . والفرق بين الرمز والمجاز يمكن أن نجده عند شلنج وجوته ، والفرق بين العبقرية والألمعية عند كانت والفرق بين ما هو عضوي وما هو آلي ، وبين ما هو كلاسيكي وما هو محدث ، بين النقل الجامد والنقل التصويري وارد عند أوجست فلهلم شلجل . والاستخدام الفريد الذي اتبعه كولردج لمصطلح « الفكرة » يرجع إلي الألمان ، والطريقة التي يربط بها التخيل بعملية المعرفة واضح أنها هي أيضا مستمدة من فيشته وشلنج . وبطبيعة الحال من الحق أن بعض هذه الأفكار مصدرها الأقصى في القديم ويمكن أن توجد عرضا عند الأفلاطونيين الجدد الانجليز . وكولردج قد عرف أفلاطون وأفلوطين وكودورث وهنري مور وآخرين ، لكنه لا يزال يستخدم النهج الجدلي نفسه على نحو استخدامه له ، ونفس مبحث المعرفة والمصطلح النقدي نفسه^(٣٠) . وكولردج لا يمكن أن يكون معروفا لدى

(٣٠) كل هذا إنما يتجاهله الذين جعلوا كولردج مستقلا تماما عن الألمان ومن ثم يطلقون في وجه كل الدلائل وخاصة أحدثهم ر.ل. برت « نظرية كولردج عن التخيل » في « دراسات انجليزية » ١٩٤٩ بإشراف سير فيليب ماجنوس (لندن ، ١٩٤٩) ص ٧٥ - ٩٠ وهناك دليل هام واحد هو أن كولردج قد أدخل عديدا من المصطلحات والمصطلحات المزبوجة المتقابلة الشائعة اليوم إلى الإنجليزية من ألمانيا . السيكولوجي ، الجمالي ، والموضوعي - الذاتي ، العضوي -

شوبنهاور وهيجل ودي سنجتيس و بلنسكى ؛ بالإضافة إلى ذلك فإن معظم المفاهيم والنظريات والأفكار الموجود في العالم الناطق بالانجليزية والتي تُنسب اليوم لكولردج يمكن أن توجد عندهم . وفي ألمانيا كان هناك كيان كبير من الفكر الجمالي الذي أشع ببطء على فرنسا وإيطاليا وأسبانيا وروسيا . وفي إنجلترا كان كولردج يقف وحيدا تماما متميزا بشدة حتى عن أقرب الملتصقين به : وردزورث ولامب وهازلت الذين لم تكن لهم إلا صلات ألمانية واهنة . وإن المصطلح والخطة الجدلية والجو العقلي كله يجعل كولردج بمعزل عن الآخرين . والفرق لا يشرحه إلا تبني كولردج للألمان وجلبهم إلى إنجلترا . وهذا في حد ذاته يشكل قيمة تاريخية هامة لا يجب التقليل منها . لقد كان كولردج المصدر الأساسي في هذا المضمار لا بالنسبة للخط الممتد من النقاد الانجليز فحسب ، بل أيضا بالنسبة لأصحاب النزعة الكلية الصورية من الأمريكيين وبالنسبة لإدجار آلان بو ، وبالتالي بالنسبة للرمزيين الفرنسيين بشكل غير مباشر .

وما كان قد قيل من قبل وما كانت هنالك حاجة إلى قوله يمكن تفسيره على أنه يتضمن أن كولردج كان مجرد صدى للألمان بدون أصاله وبدون استقلال . وليست القضية على هذا النحو ، بل بالأحرى جمع كولردج في

الآلى ، العقل - الفهم ، المفارق - الكلى الصورى ، الرمز - المجاز ، النقل الآلى ، الكلاسيكى - الرومانسى إلخ . انظر : ج . اسحق : « المصطلح النقدي عند كولردج » مقالات ودراسات ، العدد ٢١ (١٩٣٦) ص (٨٦ - ١٤٠) وفي حالات نادرة التقط آخرون هذه المصطلحات في فترة أسبق قليلا . وكولردج نفسه حاول أحيانا أن يتتبع هذه المصطلحات في التاريخ ، وقال إن هذه الفروق موجودة عند المدرسين والمتخصصين في الإنجليزية ؛ لكنه لم يطرح أى دليل مقنع . وحتى مصطلح « الحسى » رغم أن ملتون قد استخدمه فإنه يبدو لى أن الذى أوحى به هو « الخطيئة » . و « الجو » بالمعنى الأدبى الذى يعتبره اسحق أصيلا عند كولردج استخدمه هربر وآخرون من قبل وحتى « الفعالية » اقترحه شلنج رغم أن المصطلح يرد عند جون براون في دراسته « العناصر الطبيعية » (١٧٨٠) من قبل .

رباط واحد الأفكار التي استمدتها من ألمانيا بشكل شخصى بل وربطها زيادة على ذلك بأعنة من تراث الكلاسيكية الجديدة والتزعة التجريبية البريطانية في القرن الثامن عشر . . . وسوف نحاول أن نحلل تلك المعالم المختلفة ونتبين كيف قام نسق كولردج باستقلال ونضع هذا تحت الفحص الدقيق .

يختلف كولردج عن معظم الكتاب الانجليز السابقين ببحثه عن مبحث للمعرفة وميتافيزيقا يستمد منهما علم الجمال عنده ، وبالتالي نظريته الأدبية ومبادئه النقدية . ولقد استهدف وحدة نسقية كاملة واستمرارية وإن كان في التطبيق ترك فجوات واسعة . لكنه قام بمحاولة وأصرّ بحق على أهمية هذه المحاولة . وهو أحيانا يتكلم عن « مرضه الخاص بالتزعة الكلية والتزعة التكاملية » وهو يروى حكاية عن دافعه الخيالى لا ستكمال المعمار المتهالك لبعض القطع الخشبية الخاملة فى المدفأة فى آخر الليل^(٣١) لكنه عادة ما يقرر بحماس وبقناعة أن « غاية وهدف العقل كله هو الوحدة والنسق » و « الغاية القصوى للفكر الإنسانى والمشاعر الانسانية هي الوحدة »^(٣٢) ويجب أن يهدف إلى « قوانين ثابتة للنقد قائمة من قبل مستمدة من طبيعة الإنسان » ؛ تهدف إلى « علم للاستدلال والحكم على منتجات الأدب »^(٣٣) والمنهج هو شعار كولردج الدائم : فالمنهج هو الذى يلهم اهتماماته بالموسوعات وتصنيف كل المعرفة . والمنهج يعنى « الوحدة مع التقدم » و « إنه ذلك الذى يوحد ويجعل من أشياء كثيرة شيئاً (واحداً) فى عقل الانسان » ، إنه « الفكرة الأساسية » ، إنه « المبادرة »^(٣٤)

(٣١) النفس السوية ، إشراف كولردج ، ص ١١٧ ويرجع إلى عام ١٨٠٥ .

(٣٢) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٨٧ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٦

(٣٣) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٤٤ : الرسائل ، إشراف كولردج ، المجلد الثانى ، ص ٦٢٨

(٣٤) بحث عن المنهج ، إشراف سيندر ، ص ٢

وكولردج قد ذهب إلى أقصى مدى فى القول إن الشعر « يدين بكل سحره وكل جماله وكل قوته للمبادئ الفلسفية للمنهج »^(٣٥) والعبارة لها معناها إذا ما علمنا أن المنهج يعنى الوحدة وقوة التوحيد وأن المنهج - من ثم - متطابق مع أعمال التخيل الإبداعى .

ويقول كولردج إن هذه المبادئ يجب أن تقوم على « الطبيعة الإنسانية » أى يجب أن تترتب على تحليل العقل الإنسانى . ويتأرجح كولردج وهو مرتبك بين الأساس السيكولوجى والأساس المعرفى لمثل هذا التحليل . وهو نفس عدم اليقين الأساسى الذى سوف نجده فى موضع آخر والصراع نفسه بين تراث علم النفس التجريبي وجدل المثاليين الألمان . ويقول كولردج عن نفسه فى سنوات ١٧٩٠ إنه « وفق الملكة أو المصدر الذى تستمد منه اللذة من القصيدة أو الفوة فإننى أقدر قيمة مثل هذه القصيدة أو الفقرة »^(٣٦) وفى التعريف الشهير للشعر فى « السيرة الأدبية » هناك ميل للتأثير النفسى على القارئ ، فالشاعر « يجعل نفس الإنسان كلها فى حركة ونشاط مع جعل ملكاتها ثانوية بالنسبة لكل منها حسب قيمتها وأهميتها النسبية »^(٣٧) وكولردج لم يقم إطلاقا بتطوير مثل هذه الخطاطية السيكولوجية ؛ ومع هذا فقد وضع الملكات بدءا بالحواس وصعودا إلى الفعل فى مرتبة واضحة تماما ، واستخدم الفرق بين التخيل والخيال كمعيار للقيمة . وهو فى مواضع أخرى حاول بطموح أشد أن « يشتق » مكانة الفنون « ومكانة الشعر » من تحليل الوضع المعرفى أشبه فى ذلك بتحليل فيشته أو شلنج . وذهب إلى « أن هدف فلسفته

(٣٥) بحث عن المنهج ، ص ٢٦

(٣٦) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٤

(٣٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢

وموضوعها « هو » إظهار وحدة الذات والموضوع^(٣٨) وقد تصور الطبيعة على أنها متوحدة مع ذلك الذى يوجد فى الانسان كعقل وكوعى ذاتى . إن الوجود متوحد مع المعرفة ومع الحقيقة^(٣٩) والفن يكتسب مكانته « كتوسط وتوفيق بين الطبيعة وما هو انسانى تماما^(٤٠) ولكن تمجيد الفن هذا إلى مصاف الدور الميتافيزيقى الذى يجعل منه مركز الفلسفة هو مجرد إعادة عرض لما عند شلنج ويظل وارداً فى كتابات كولردج . ولقد أقلع عن محاولة رأب الصدع بين علاقة الذات بالموضوع وبين التخيل ، إما لأنه ظل غير مقتنع باستنباطات شلنج المتطورة أولاً أنه شعر بأصالة أنه لا يستطيع أن يفرض الجدل المستفيض من كتاب شلنج «نسق المثالية الكلية الصورية» على قرائه . ومن ثم يتبنى رأى الفج بإدراج رسالة من صديق يحتج فيها على سواء استخدام الحجج ويلخص النتيجة التى توصل إليها فى الفقرة الشهيرة عن التخيل الأولى والثانوى . ومرة أخرى نجد هذه التفرقة مستمدة من شلنج ويؤكد هذا الفرق وجود قوة للتخيل تشكل الادراك الحسى ، ومن ثم فهى قوة لا شعورية بينما التخيل الفنى - رغم أنه مستمر مع كل التخيل الأول الإنسانى - يختلف « بالتعايش مع الإرادة الشعورية^(٤١) . وعلى ما اعتقد فإن كولردج لم يستخدم إطلاقاً ثانية الفرق بين التخيل الأولى والثانوى ، ولم يناقش إطلاقاً ثانية وظيفة الفن بمصطلحات تمجيدية من شلنج .

(٣٨) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٧٨

(٣٩) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ١٧٦ ؛ أيضا المجلد الأول ص ١٨٢ - ١٨٣ ، ٨٩ - ٩٠ وفى المحاضرات

الفلسفية ص ١١٤ وينسب هذا المذهب لفيثاغوراس .

(٤٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٣ ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥

(٤١) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢

إن كولردج يتجاهل عادة مشكلة الفن ويناقش الجمال . وأحيانا يستخدم مصطلحات من شلنج : الجمال هو « الهيروغليفية (أى الأسرار) المختزلة للحقيقة - إنه الوسيط بين الوجدان والعقل والقلب ، إنه التواصل الصامت بين الروح والروح فى الطبيعة»^(٤٢) ولكن فى موضع آخر أخذ بالأفكار الشائعة عند شيلر عن وحدة الحياة والشكل على أنه جوهر الفن^(٤٣) . وفى سياقات أخرى ينحدر إلى مصطلح صوفى أفلاطونى جديد ؛ فهو يستطيع أن يتحدث عن «الجمال المجاوز للحسى ، وجمال الفضيلة والقداسة » وإدراكه الحسى المباشر على أنه « نور العين »^(٤٤) وفى معظم الأحيان يكرر النظرية القديمة عن الجمال على أنه التناغم ، هو الوحدة فى الكثرة^(٤٥) وفى أحيان أخرى يطرح حجج كانت بالنسبة لتمييز الجميل عن المفيد والملائم . وكولردج مثل كانت يصر على أن الجمال يجب أن يعطى « لذة مباشرة » ، وهذه هى طريقته الفريدة فى ترجمة « الغرضية اللاغرضية » عند كانت إلى اللذة حيث لا يأتى شىء يقينى أو يتوسط بيننا وبين الموضوع^(٤٦) ولكن كل هذه التأملات عن الجمال عند كولردج هى بدون هضم وبدون ترابط : فهى لا تفضى إلى نظرية عن الأدب ولا تلعب أى دور فى هذه النظرية رغم أن الإنسان يفترض فى كولردج أنه يرى مبدأ الوحدة فى التنوع ، هو الجسر بين الجمال العام والشعر .

(٤٢) أوردها مويرهد : « كولردج فيلسوفا » ص ١٩٥ .

(٤٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٧ : عن شيلر : الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥٥ :

المجلد الأول من هذا التاريخ ص ٢٢٤

(٤٤) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٤٣

(٤٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٢

(٤٦) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٤

وتأملات كولردج عن الجليل - رغم تنوعها بشكل كاف - فإنها لا تتجمع ، ويصعب أن تدخل في نظريته عن الأدب^(٤٧) والجليل عنده كما كانت يعد ذاتيا : « لا يوجد موضوع للحس يكون جليلا في ذاته ، ولكن فقط طالما أجعل منه رمزا لفكرة ما . ويضرب كولردج مثلا : « انَّ الدائرة شكل جميل في ذاته ؛ إنها تصبح جليلة عندما أتأمل الخلود من ورائها »^(٤٨) وفي مواضع أخرى « لا يعد الجليل كُلاً أو أجزاء ، بل وحدة ككل بلا حدود وبلا نهاية » ، إنه « كمال كلي »^(٤٩) . وفي أوقات أخرى يتقبل كولردج علاقة وثيقة بين الجليل واللاتناهي وهو مثل شلنج والأخوين شلجل يطبقه على تفرقة بين الأدب القديم والأدب الحديث . والأدب اليوناني متناه والأدب الروماني المسيحي يسعى إلى اللامتناهي . وهكذا يمكن لكولردج أن ينكر على اليونانيين الجلال ، وهو يقتبس فقرات من الإنجيل ومن ملتون كأمثلة على الجليل^(٥٠) ولكن لا يتمخض شيء كثير من هذه التصورات في التطبيق كما أنه لا يُستغل شيء من مصطلحات مرتبطة بالجليل مثل « العظيم » و « المهيب » .

وبالطريقة نفسها تأتي تصريحات كولردج عن الذوق وهي لاتكاد تتجاوز المسائل التي طرحها كانت في كتابه « نقد ملكة الحكم » . وكولردج قلق من جراء المماثلة المستمدة من التذوق وهو حريص على تأكيد أن الذوق ليس مجرد

(٤٧) هناك مناقشة متطورة من جانب كلارنس د. ثورب : « كولردج عن الجليل » في « ورنزورث وكولردج .

دراسات في تكريم ج. م. هاربر (برينستون ، ١٩٢٩) ص ١٩٢ - ٢١٩

(٤٨) شذرة طبعها ت. م. رايسور ص ٢٥٢ - ٥٢٢

(٤٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ٢٠٩

(٥٠) ملاحظات هامشية لهربر في المجلة الجديدة السلسلة العاشرة العدد الرابع (١٩٠٥) ص ٢٤٢ : رسائل غير

منشورة ، المجلد الأول ، ص ١١٧ . النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢ : أشقات من النقد ، ص ٧ ، ص ١٢ ،

ص ١٤٨ ، عينات من حديث المائدة ، ص ١٨٨

شعور باللذة والألم بل يتضمن « إدراكا حسيا عقليا للموضوع » ، و « هو ممتزج بمرجعية متميزة ترتدّ إلى حساسيتنا إزاء الألم واللذة »^(٥١) وفي مواضع أخرى يُدلى بملاحظات بأسلوب مناقشات القرن الثامن عشر : فهو يوافق على رأى رينولدز القائل إن الذوق يجب تحصيله بدراسة خيرة النماذج ويجب أن يقوم على معرفة بمبادئ النحو والمنطق وعلم النفس « ويصبح غريزة بالعادة »^(٥٢) وأحيانا يأخذ بتحليل الفيلسوف كانت للذوق ؛ فهو يعدّه ملكة متوسطة بين العقل والحواس وينسب إليه الدور الذى يلعبه التخيل . وهو فى مواضع أخرى يمنع صور الأحاسيس ويدرك أفكار العقل^(٥٣) . وكولردج يطرح أيضا المشكلة الرئيسية فى كتاب كانت « نقد ملكة الحكم » فيما يتعلق بكلية التذوق ويقررها بطريقة كانت : « إننا نزعم - بدون إرادة - أن كل العقول الأخرى عليها أن تفكر وتشعر بنفس الطريقة » . إن كل إنسان فى كل لحظة « يشرّع لكل الآخرين » . وكولردج - مثل كانت - يرسم فرقا بين حكم الذوق الذى « (نتوقع) فيه أن الآخرين يمكن أن يتطابقوا معنا ولكتنا (نشعر) بعدم وجود حق للمطالبة بذلك » و « حكم الفعل الأخلاقى الذى هو جبرى ومن ثم قطعى »^(٥٤) .

هذه الشذرات المختلفة عن علم الجمال - وهى مستمدة من مصادر متنوعة من شلنج ومن كانت ومن علماء نفس القرن الثامن عشر لا تمنح كولردج مكانة هامة فى تاريخ علم جمال عام . ونظريته الخاصة عن الشعر أكثر أهمية بكثير ، ففيها قام بمحاولة أصيلة للتركيب . ولقد حاول كولردج أن يستخرج خطاطية

(٥١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٧٨ - ١٧٩ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٨

(٥٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٦ ، ص ٦٤ . .

(٥٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٧ .

(٥٤) السيرة الأدبية المجلد الثانى ، ص ٢٤٩ ، ص ٢٤٢

من شأنها أن توجد وصفاً للشاعر وأدواته وملكاته ووصفاً للعمل الفني نفسه وتأثيره على القارئ . وهو فى هذه التقسيمات الرئيسية الثلاث حاول أن يطبق مبدأ منطقيا واحدا مائلا : إنه يقول إن هناك مبدأ الوحدة ولكن فيه يوجد فرق يجب مهما يكن ألا يكون متناقضا تناقضا تاما وألا يكون متفصلا . والمنطق هو أن الكل هو محصلة الأجزاء لكنه أكثر من مجموع الأجزاء وهذا المنطق «المقدس» يتغاير على أى حال - مع تطبيق خطة ثلاثية للجدل : تصالح الأضداد : الأطروحة والنقيض والمركب . وفى أحيان أخرى يجرى التخيل عن الخطاطية المتطورة ويحل كولردج مشكلته حلاً مريحا بأن يكون فى كلا الجانبين فى الوقف نفسه .

هناك أولا الشاعر أو العبقرى (والمعنى يكاد يكون متطابقا) ومثال على ذلك شكسبير فهو الشاعر المثالى . وهناك قائمة مطولة من التوصيفات المطلوبة فى الشاعر : الحساسية ، العاطفة ، الإرادة ، الحسن الحسن ، الحكم ، الخيال ، التخيل الخ . ويجب أن يكون أيضا إنسانا حسنا وميتافيزيقيا عميقا (ضمنيا) إن لم يكن « جلياً » . والشاعر « هو أيضا مؤرخ وعالم طبيعى فى ضوء الفلسفة وحياتها بالمثل » ، زيادة على ذلك هو رجل دين . ويذهب كولردج إلى « أن الشاعر غير الورع هو إنسان مجنون ، إنه كيان مستحيل »^(٥٥) ويبدو أن هذا التأكيد يتبدد فى وجه البدهة ولكن له معنى إذا ما جرى تفسيره بحرية على أنه يعنى أن الشاعر يجب أن تأخذه الأ عاجيب كسر للكون . وتبدو هذه الأقوال أشبه بأقوال شعراء عصر النهضة وهى معرضة لأن تكون مشحونة بالخطأ

(٥٥) الرسائل ، ص ٢٧٢ ، السيرة الأدبية المجلد الثانى ، ص ١٨ - ٢٠ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ،

ص ٨٧ ، ص ٢٣٠ ، ص ١٤٨ : أشنات من النقد ، ص ٢٤٣ .

العقلى . وفى بعض المناسبات يبدو كولردج أنه يقع فى هذا الخطأ . وهو يصف استعداد الشاعر المرغوب فيه حتى فى مجال التشريح وعلم توازن الموانع وعلم المعادن وعلم الحفريات وهكذا . وهو نفسه درس كل العلوم من أجل ترسيماته التى رسم أن يبدعها عن الشمس والقمر والعناصر ، وأكد دور الشاعر الفيلسوف النسقى عند وردزورث^(٥٦) ولكن أكثر من هذا أدرك كولردج أن هناك تنوعا فى التطابق بين الفيلسوف والشاعر . ورغم أنه لم يصف هذا نظرياً فإنه هو نفسه عاش بالفعل الصراع فى حياته .

ويتضح إدراج مثل هذه المتطلبات الفلسفية إذا أدركنا أن العبقرية عند كولردج هى دائما موضوعية غير شخصية موجهة نحو التقاط الكون كله . إن الشاعر لا تستثيره الاهتمامات الشخصية : « أن تكون لدينا عبقرية هو أن نعيش فى الكل وألا نعرف نفسا سوى تلك المنعكسة لا من الموجودة التى من حولنا من رفاقنا فحسب بل تنعكس من الزهور والأشجار والوحوش أيضا ، أى من سطح المياه ورمال الصحراء . إن رجل العبقرية لا يجد انعكاسا لنفسه إلا لو كان فى سر الوجود فحسب »^(٥٧) . ويرى كولردج فى قصائد شكسبير المبكرة الوعد بالعبقرية فى « اختيار الموضوعات البعيدة جدا عن المصالح الخاصة وظروف الكاتب نفسه » . وذروة المديح لشكسبير موجودة بالنسبة « للتباعد الكامل عن مشاعر الشاعر الخاصة وعن المشاعر التى يكون بالنسبة لها الفنان المصور والمحلل معا »^(٥٨) وشكسبير أشبه « بإله سبينوزا - إنه الإبداعية المطلقة

(٥٦) رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ، ص ٧١ عن قراءة الترقيم انظر ج . ل . لويس : الطريق إلى إكزانا نو

(بوسطن ، ١٩٢٧) ص ٧٣ - ٧٦

(٥٧) السيرة الأدبية ، ص ١٧٩

(٥٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٤ - ١٦ ، عن النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ : المجلد

الثانى ، ص ١٧ ، ص ٩١ : الرسائل ، ص ٢٧٢ .

القدرة^(٥٩) . وهذا التجرد ، هذا الاستيعاب التأملى يدفع الواقع وذلك بإبداع واقع جديد يتطلب حكما . وكولردج لا يكلّ من الإصرار على عبقرية شكسبير التى تكشف عن « ذاتها فى حكمه فى أكثر أشكاله عظمة » . وهذه العبقرية كاملة للغاية حتى أنها « لا تنكشف فى البناء العام فحسب ، بل فى كل التفاصيل أيضا »^(٦٠) .

من هذه الأقوال يمكن أن تستنتج أن الشاعر هو فيلسوف ، إنه ملاحظ نزيه ، صانع واع وعيا ذاتيا ، مشرّع . غير ، أن كولردج برأية فى الشاعر كإنسان كلى يمكن فى الوقت نفسه أن يقول إن الشاعر يعمل « بشكل لا شعورى » : « يوجد فى العبقرية ذاتها نشاط لا شعورى ؛ بل هذه هى (العبقرية) فى رجل العبقرية »^(٦١) وكما هو الحال عند شلنج والأخوين شلجل فإن الشاعر هو واع وغير واع معا . ولكن الشاعر عند كولردج هو أيضا إنسان الحساسية وإنسان العاطفة . إنه يبدع فى « حالة غير عادية الاستثارة » فى « حمى راسخة » للعقل^(٦٢) والشاعر ليس فحسب رجل الوجدان المكثف : لقد احتفظ بهذا الوجدان من الطفولة : « الشاعر هو إنسان يحمل بساطة الطفولة إلى قوى الرجولة »^(٦٣) وكولردج لا يفكر فى المواهب التى يكومها على الشاعر وهى متناقضة ؛ إن الشاعر بكل بساطة هو كل شئ : واع وغير واع ، فيلسوف وطفل ، مُشيدٌ وانفعالى . وكولردج يزعم لنفسه وحدة غير عادية من العقل

(٥٩) عينات من قلب المائدة ، ص ٧١

(٦٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٢٦ : السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٢٢

(٦١) أشنات من النقد ، ص ٢١٠ .

(٦٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٥٦ ، ص ٦٨ انظر ملاحظات عن يوبولس ، الرسائل ، المجلد الأول ،

ص ٤٤ .

(٦٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٤٨ انظر : السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٥٩ ؛ شنرات ، ٦٥

والوجدان ؛ ووردزوث وهو مثال آخر على العبقرية وإن كان ليس كاملا كشكسبير يثنى عليه كولردج بسبب «وحدة الفكر العميق والدقيق مع الحساسية» وبسبب «شجته التأملية» ، وهي صفة تربط الفلسفة والعاطفة معا^(٦٤) .

زيادة على ذلك ، فينما الشاعر هو الانسان الكلى فإن لديه ملكة خاصة خاصة به أو على الأقل لا يشاركه فيها إلا المبدعون الآخرون هذه الملكة هي التخيل والتي هي قوة توحيد الأشياء وهي وجود كل الموجودات . لقد أساء كولردج ترجمة كلمة ألمانية عادية فترجمها إلى اليونانية بمعنى قوة « التشكيل التجميعي » أو « التوحيد »^(٦٥) . إن التخيل هو قوة مَوْضَعَة الإنسان لنفسه ، قوة التحول الذاتى المتجدد الخضرة للعبقرية ، « أن تصبح كل الأشياء ومع ذلك تظل هي هي ، إن جعل الله مستشعرا به فى النهر والأسد والشعلة هذا هو التخيل الحقيقى^(٦٦) . ولكن فى سلم قوى عقل الشاعر ، فإن التخيل له أيضا هذه الوظيفة الموحدة : إن التخيل يتوسط بين العقل والفهم . إنه أشبه بالعقل مستقل عن المكان والزمان ، ومن ثمّ يعطى الشاعر ملكة الاستغناء عن المكان والزمان^(٦٧) ، والتخيل أيضا هو قوة تغيير الممكن إلى واقع ، و « الامكانى إلى الفعلى » و « الماهية إلى الوجود »^(٦٨) وهذه الفكرة يبدو أنها مستمدة من

(٦٤) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ١٩٧ : السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ٥٩ : المجلد الثانى ، ص ١٢٢
(٦٥) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٠٧ : النفس الشعرية ، ص ١٩٩ الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٠٥ - ٤٠٦ أنظر أيضا إلى ماس وهي مقتبة فى طبعة سارة كولردج من السيرة الأدبية (٨٤٧) المجلد الأول ، ص ١ ، ص ٩٧ من الملاحظات فى الهامش . والوحدة بالألمانية لا شأن لها بمعنى الواحد .
(٦٦) البغالية الأدبية (لندن ، ١٨٣٦) المجلد الثانى ، ص ٥٩ قائم على النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٨١ ، السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٠ : أشتات من النقد المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، المجلد الثانى ، ص ٩٥ - ٩٦
(٦٧) أشتات من النقد ، ص ٢٨٦ ، النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٦٨ ، المجلد الأول ، ص ١٩٨ : رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ص ٢٦٨ - ٢٦٩ .
(٦٨) مساعدات للتأمل ، ص ١٨٦ السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٦٧

ليبتز وتطرح جسراً بين تصور الشاعر والشعر نفسه . وهو فى تعريفه الشهير للتخيل على أنه التوازن أو التصالح بين الأضداد إنما يخلط دون تمييز المعالم التى تصف الشاعر بالأضداد التى لا تلاحظ إلا فى العمل الفنى . و« ما هو الشعر ؟ » هو فى عقل كولردج « السؤال عينه تقريبا : من هو الشاعر ؟ » (٦٩) .

إن العبقرية والتخيل فى الشاعر متميزان عن الملكات الأدنى والألمعية والخيال المقابلة . وهى ليست أضداداً بالمعنى الذى يذهب إلى أن العبقرية تستبعد الألمعية أو أن التخيل يطرد الخيال . بل بالأحرى إن العبقرية تحتاج إلى الألمعية والتخيل يحتاج إلى الخيال . زيادة على ذلك فهى ملكات متميزة ومختلفة اختلافاً كبيراً . إن العبقرية والتخيل يقومان بعملية توحيد وتوفيق : إنهما يمتان إلى مستوى الفكر المقدس والجدل عند كولردج بينما الألمعية والخيال لا يقومان إلا بعملية ربط ، ومن ثم فهما يربطان على نحو آلى . إن العبقرية إبداعية والألمعية آلية . إنه التقابل « بين كل جزء يجرى تصوره منفصلاً ثم تتجمع الأجزاء أشبه بالصور المرتسمة على ستارة » وهناك منظر فى الخلفية « هو طاقة مفردة وتتعدل فى كل جزء مركب » (٧٠) والحفاظ على الخيال والألمعية هو محاولة أخرى لإبقاء الفكر التجريبي والترابطى بدون اضطراب فى وضع ثانوى فى أسفل نسق مثالى .

والفرق بين العبقرية والألمعية كان قد أصبح شائعاً منذ كانت والفرق بين التخيل والخيال يبدو أن مصدره هو التراث السيكلوجى فى أسكتلندا فى القرن الثامن عشر : فهو موجود عند ولين دف وعند دوجالدستيوارت (٧١) وعند

(٦٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢

(٧٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٣٦ ؛ أشتات من النقد ، المجلد الأول ، ص ٥ ؛ السيرة الأدبية ،

المجلد الأول ، ص ١٥٣ .

(٧١) دوجالد ستيوارت (١٧٥٣ - ١٨٢٨) أسكتلندى هو أستاذ فلسفة الأخلاق فى أدنبره من ١٧٨٥ إلى

١٨١٠ وقد أثر على الفكر الأسكتلندى . وقد جمع سير ولیم هاملتون مؤلفاته ونشرت فى أحد عشر مجلداً بين ١٨٥٤ و

١٨٦٠ (المترجم) .

روبرت أ . سكوت^(٧٢) غير أن الفرق ارتبط ارتباطا محددًا بفعل المعرفة كلها .
ففى كتاب « محاولة فلسفية عن الطبيعة الانسانية » (١٧٧٧) من تأليف تَنَس
وهو كتاب كان معروفا لكانت وكولردج كانت هناك تفرقة بين التخيل الذى هو
فنى والشطح الخيالى^(٧٣) ؛ ويفرق كانت نفسه بين التخيل المنتج والخيال المثمر
والخيال الجمالى . وعند شلنج هناك فرق بين الشطح الخيالى والخيال والذى هو
مختلف عند كولردج فى أنه التصور الأسمى والتخارج ، لكنه متشابه فى
تأكيده على عملية التوحيد وأنه بالاشتقاق نفسه من الكلمة الألمانية «الخيال»^(٧٤)
وعند جان بول وأوجست فلهلم شلجل فإن وضع هذه المصطلحات قد انقلب
وتعاكس ؛ فالشطح الخيالى أصبح أعلى وارتبط بالعقل ؛ والخيال ليس إلا
شكلا من أشكال الذاكرة^(٧٥) وعلى ما أعتقد فإننا لا نجد فى أى موضع
استخدام هذه المصطلحات متطابقا مع استخدام كولردج لأنه يربط التراث
السيكولوجى بجدل الألمان على نحو فريد .

يصف كولردج الخيال بأنه « القوة المجمعّة والرابطة » ، وبأنه « يجمع على
نحو متعسف أشياء تكون متباعدة ويصوغها فى وحدة . والمواد تقوم بشكل
جاهز أمام العقل ولا يتصرف الخيال إلا بنوع من وضع الأشياء متجاوزة^(٧٦)
والخيال فى التعريف النهائي للمجلد الأول من « السيرة الأدبية » ليس له أى

(٧٢) انظر جون بوليت وو ، ج ، بيت . الفروق بين الخيال والتخيل فى النقد الإنجليزى فى القرن الثامن عشر ،
مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٦٠ (١٩٤٥) ص ٨ - ١٥

(٧٣) جوهان نيقولوس تنس « محاولة فلسفية عن الطبيعة الإنسانية » (إعادة طبعة حديثة ، برلين ، ١٩١٢) ص
١٠٢ ، ص ١١٢ .

(٧٤) شلنج ، الأعمال الكاملة ، المجلد الخامس ، ص ٢٨١ ، ٢٩٥ : المجلد الأول ، ص ٢٥٧

(٧٥) انظر فى السابق هنا ص ٤٦ ، ص ١٠٢

(٧٦) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٩٢ - ١٩٤ ، سبق نشره فى « أمنياتا » ، المجلد الثانى ، ص ١٢ :

اشتات من النقد ص ٢٨٧ والرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٠٥

أضداد يلعب معها ، بل هو يثبت ويحدّد . والخيال ليس فى الحقيقة شيئاً آخر سوى نمط من الذاكرة وقد تحرر من نظام الزمان والمكان . ولكن بينما كان كولردج يصر على وجود فرق فإنه كان يدرك وجود ظلال . فسينسر مثلاً « كان لديه خيال تصورى ولكن ليس لديه تخيل »^(٧٧) . ومن ثمّ فإن المناقشات العديدة عما إذا كان كولردج على حق فى التفريق بين هذه الملكات لا تبدو مفيدة للغاية . فلا يوجد سبب اليوم لأخذ ملكة السيكلوجيا حرفياً . فيجب علينا - كما بذل كولردج قصاره - أن ندرك الوحدة الأساسية للعقل ونتبيّن أن كولردج يفرق بين الأنماط المختلفة للمواهب الشعرية الملاحظة فى الأعمال نفسها .

ولا يدرك كولردج دائماً الفرق بين الشاعر وشعره . فأحياناً يردّ مشكلة تعريف الشعر إلى وصف الشاعر . يقول : « أكبر طابع عام ومميز للقصيدة إنما ينبع فى العبقرية الشعرية نفسها » ، وإنّ مجرد تعريف الشعر لا يكون ممكناً « إلا طالماً هذا القرن لا يزال ناجماً من العبقرية الشعرية التى تلوّن وتعديل الانفعالات والأفكار والعروض الحية للقصيدة بالطاقة دون مجهود من عقل الشاعر »^(٧٨) وهكذا يمكننا أن نحذف الفروق بين العمليات السيكلوجية والقدرات والتأج النهائى للعمل الفنى والذى هو فى مجال الأدب بناء من العلاقات اللغوية . غير أن كولردج يناقش (بالفعل) - بسعادة - فى مواضع أخرى الفروق الخاصة بالشعر بدون الرجوع إلى الشاعر .

وكولردج - فى أعقاب شيلر والأخوين شلجل وشلنج - أحياناً ما يمد

(٧٧) أشتات من النقد ، ص ٢٨

(٧٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٦٦ ، المجلد الثانى ، ص ٧٨ .

مصطلح « الشعر » إلى كل الفنون ، بل وحتى إلى الإبداعية الإنسانية . وهذا الاستخدام له مشروعيته في محاورة (المأدبة) لأفلاطون ؛ ولكن حتى عند أفلاطون فإن هذا الاستخدام يضيف طابعا ضبابيا على الفرق بين الشاعر والفيلسوف ، بين المشرع والمحارب . وأحيانا ما يتحدث كولردج عن لوم طفل الزهرة على أنه (شعر) ، أو ربما يسمى مارتين لوثر « واحدا من أعظم الشعراء الذين قد عاشوا قاطبة » دون أنه يشير - على أى حال - إلى ترنيماته أو ترجمة الإنجيل ، بل هو يعنى أنه « أدى قصائد ولم يكتبها » وهو يستطيع أن يقول إنه من خلال ملاحظات مجموعة من الكيميائيين « يتمحور الشعر ويتحقق كما هو حادث بالفعل »^(٧٩) وهذا الاستخدام الأفلاطونى الغامض للمصطلح يتضمن اقتراحه بكتابة بحث عن الشعر « سوف يفوق كل كتب الميتافيزيقا وكل كتب الأخلاق أيضا » والذي سيكون فى الواقع « نسقا مقنعا من الأخلاقيات والسياسات »^(٨٠) والشعر فى مثل هذه الفقرات هو مصطلح كلى الشمول وكلى التغلب وكلى الاستيعاب .

ويحاول كولردج فى موضع من المواضع أن يدرج فرقا بين صناعة الشعر و« الشعر » : فصناعة الشعر هى « اسم متولد لكل الفنون الأدبية » ؛ والشعر قاصر على الأعمال التى وسيطها الكلمات^(٨١) . وعلى أى حال إنه يتخلى عادة عن هذه الدلالة الاصطلاحية ويتحدث عن الموسيقى على أنها شعر الأذن وفن التصوير على أنه شعر العين أو نأخذ بالرأى الذى يذهب إلى أن كل الفنون الأخرى هى « صناعة شعرية صامتة »^(٨٢) .

(٧٩) النفس الشاعرة ، ص ١٠ ، المحاضرات الفلسفية ، ص ٢٠٩ ؛ بحث فى المنهج ، ص ٢٥

(٨٠) « السيرة الأدبية » ص ٢٤٧ ، ٢٢٨ ولا يمكن تفسير هذه الفقرات لتغنى - كما يقترح أى . أ . ريتشاردز

فى كتابة « كولردج حول التخيل » (ص ٢٠) - أن كولردج أراد أن يستبعد المشكلات الفلسفية والميتافيزيقية وهو لم يكن على الإطلاق من أتباع الوضعية المنطقية .

(٨١) بحث فى المنهج ، ص ٨٥

(٨٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ ، ص ٢٥٥

وعلى أى حال ، فإن كولردج بصفة عامة ليس مهتماً كثيراً بفرض رأى فى الشعر على أنه متطابق أساساً مع كل الفنون الأخرى . بل إنه ليس حتى مهتماً كثيراً بالتشابهات والتماثلات بين الفنون . وهو يأخذ من شلجل مقارنة الشعر الرومانسى بالعمارة القوطية والشعر القديم بالمعبد اليونانى^(٨٣) وهو يعقد مقارنة متوازية بين الشعر الحديث وفن التصوير ، فكلاهما مهتمان بتصوير الدقائق فى الخلفية ، بينما شعر عصر النهضة وفن عصر النهضة يفترض فيهما اهتمام أشد بالجمال وتناغم الكل^(٨٤) وأحياناً كان يدعو إلى ما نسميه اليوم بتبادل الحواس ، أى جماع من الحواس ، « مجموع الكل فى كل واحد ، وبصفة أخص ما يمكن أن نسميه الريشة المزدوجة وهى استثارة الرؤية بالصوت وتجسيديات الصوت^(٨٥) » لكن هذه هى بصائر معزولة تظهر أن كولردج تقبل وحدة الفنون ، لكنه لم يوجه انتباهها خاصاً لمشكلات العلاقات بينها والفروق بينها .

وعادة ما يتحدث كولردج عن الشعر باعتباره « فن اللغة التفصيلية التجسيدية » ، ويحاول أن يحدد الفرق بينه وبين الأشكال الأخرى من القول . لقد حاول أن يميز الشعر عن العلم والأخلاق فى إطار غايته ووظيفته : إن الغاية المباشرة للشعر هى « اللذة » ، التضمين « المباشر » بغية المصلحة العملية ووجود المسافة الجمالية التى وصفها الفيلسوف كانت « إن الشاعر يستهدف دائماً اللذة باعتبارها وسيلته الخاصة »^(٨٦) ولا يجب أن يستهدف النافع والحسن مباشرة بل من خلال اللذة يستهدف النافع والحسن كغاية قصوى . وأحياناً

(٨٣) أشنات من النقد ، ص ١٤٩ - ١٥٠

(٨٤) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٢ - ٢٣

(٨٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٢ بإيجاء من كتاب فرنسيس بيكون « تقدم المعرفة » ، المجلد الثانى ،

القسم الخامس ، ص ٢

(٨٦) أشنات من النقد ، ص ٢٢٠ - ٢٢١

تحدد هذه الغاية على أنها غاية « تهذيب قلب القارئ واستمالة هذا القلب » وغاية إضفاء الطابع الأخلاقي « على القارئ »^(٨٧) ومن الناحية النظرية يتمسك كولردج بهذا الفرق وإن كان لا يبدو هذا إلا على أنه محاولة أخرى لكى يقي التراث التجريبي على صلة فى داخل خطاطية مثالية حيث لا يوجد لمبدأ اللذة أى مكان على الإطلاق . ويتبين الإنسان المصاعب أمام كولردج عندما حاول أن يدرج أفلاطون وجرمى تيلورو « النظرية المقدسة » عند برنت والإصحاح الأول من سفر أشعياء على « أنه شعر بكل ما فى المصطلح من تأكيد » ، بينما يدرك أن الحقيقة وليست اللذة كانت هى الهدف المباشر لهؤلاء الكتاب^(٨٨) وأحيانا يحتج على وردزوث لإدراجه شخصيات من الحياة الدنيا كتركية للمساواة بين الناس لأن هذا يتتهك الحالة القائمة للترابط ، ومن ثمّ تحل اللذة محلّ الحقيقة . ولكن كولردج - بلمحة مميزة - يشير إلى « الزمن المبارك عندما تصبح الحقيقة نفسها هى اللذة »^(٨٩) وعندما تمحو اليوتوبيا الأفلاطونية الفرق الذى عمل على رسمه . ومن الناحية الفعلية فإنّ كولردج فى الممارسة ينسى هذا الفرق بين الوسيلة والغاية ، وسرعان ما يعود إلى مفاهيم مسبقة أخلاقية ومن السهل أن جمع العديد من الأحكام الأخلاقية العالية من نقد كولردج التطبيقى . ولنضرب بعض الأمثلة القليلة : « رعبه واشمئزازه » من « أوبرا الشحات » لجاي واقتراحاته الغريبة لإعادة كتابة « فلبونى » لجول رومان ورغبته فى استبعاد مفاجاة الحمّال فى مسرحية « ماكبث » من العمل الأصيل لشكسبير ونفوره من فكرة الجنسية المثلية فى سوناتات شكسبير وعديد من الآخرين^(٩٠)

(٨٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٥

(٨٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١

(٨٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٩٠) الأومينانا ، المجلد الثانى ، ص ٢٠ ، شتات من النقد ، ص ٥٥ ، النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص

إنَّ على الشعر أن يكون عاطفة . ويرسم كولردج - وإن يكن ليس بوضوح دائما - خطأ فارقا بين « حالة الاستثارة » المعبر عنها مباشرة وبشكل فج « وهو يرفض هذا » ودور الاستثارة في بث التقنيتين الأساسيتين للشعر : اللغة التشكيلية والوزن^(٩١) . وما يدعو إلي الدهشة بصفة كافية أن كولردج في هذه النقطة يتقبَّل النظريات الطبيعية والبدائية في القرن الثامن عشر . « إنَّ العواطف القوية تملئ اللغة التشكيلية » . و « الصور البلاغية هي أصلا من نسل العاطفة » ، والعاطفة القوية « لها لغة أكثر مناسبة مما هي مستخدمة في النطق الشعري »^(٩٢) والوزن نفسه يتضمن العاطفة بل إن كولردج يتحدث عن « طبيعة الشاعر » ويلمح للحديث العاطفي لدى الأمهات الحزينات ، ويستخدم (أغنية دبورا) كمثال على التكرارات الغنائية واللغو الجليل^(٩٣) وأحيانا يبدو أنه يتقبَّل الخطة التاريخية للنزعة البدائية : وهو يتأمل في « التشابه المتزايد دوما عن الحياة الإنسانية » مما أدى إلى تآكل الانفعالات القوية وإساءة استخدام اللغة القوية^(٩٤) وهو بصفة عامة يصادق على رأي وردزورث عن تاريخ القاموس الشعري : تدهوره من « لغة طبيعية للوجدان العاطفي » إلى مجرد « اصطناعات من الترابط والزخرفة »^(٩٥) ومن الحق أنه يرفض الطابع المثالي لدى وردزورث بالنسبة

٧٥ ، ص ٧٧ - ٧٨ ؛ شتات من النقد ، ص ٤٥٥ عن النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ص ١١٩ حيث يتحدث عن «كلام شكسبير الملىء بالطهر والبراءة والعنوية عن فتاة لطيفة في الثامنة عشرة من عمرها » .

(٩١) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٤٢ وانظرا ص ٦٨ من أجل مقتضيات العاطفة ، و « الروح الباحثة » ص ٢٠٧

(٩٢) النقد الشكسبيرى المجلد الأول ، ص ٢٠٦ ؛ السيرة الأدبية ، ص ٥٠ والنظر النقد الشكسبيرى ، المجلد

الثانى ، ص ٧٨ وانظر ص ١٠٣ .

(٩٣) الرسائل ، ص ٣٧٤ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، ص ٩٦ وانظر المجلد الثانى ، ص

١٢٦ - ١٢٧ ؛ السيرة الأدبية المجلد الثانى ، ص ٤٢ .

(٩٤) النقد الشكسبيرى ؛ المجلد الأول ، ص ٢٠٩

(٩٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٨

للتزعات الريفية الرعوية عن ريف إقليم البحيرة ؛ وهو يستنكر ساخرا من الأستاذ الاسكتلندي الذي « لا يستطيع أن يكتب ثلاث دقائق مجتمعة عن طبيعة الإنسان ، بل يحب أن ينشغل بحالته المتوحشة وحالته الزراعية وحالته في مرحلة الصيد إلخ »^(٩٦) ولكن هذا لم يمنع كولردج من عرض تحليلي لتتابع الفنون « بشكل حدسي » مماثل تماما وهو يسير في خطأ هردر وهو يقترح على غرار تاريخا مماثلاً لأصل اللغة : « العاطفة هي الأم الحقيقة لكل كلمة في الوجود في كل لغة » ، ومن ثم فإن « أقدم اللغات هي أكثرها ملاءمة للشعر »^(٩٥) . ويبدو أن شكسبير يحتل موضعاً وسطاً بين استخدام اللغة الطبيعية المعبرة عن الواقع ولغة الإشارة المتعسفة الحديثة^(٩٧) . ومن الصعب أن نتبين كيف أن كولردج تمكن من التمسك بهذه النظريات والمعايير الانفعالية عندما يصف في موضع آخر الشاعر بأنه متأمل ومبدع ومفكر مُنَزَّه عن الغرض . وواضح أنه فكر في « العاطفة » الشعرية كشيء مختلف تماماً عن مجرد الانفعال . ويبدو أن العاطفة مرتبطة بمتطلب من أشد متطلبات الشخصية لإنتاج الشعر ، مرتبطة بالفرح أو بالسعادة أو - كما يمكن أن يقول - بسلام الله ؛ وفي الفرع تضيع الفردية^(٩٩) و « قصيدة عن الإكتئاب » تعد إعلان مؤثر عن الارتباط الصميمي في تجربة كولردج بين فقدان الفرع وجفاف قوى التخيل الإبداعى .

(٩٦) الروح الباحثة ، ص ١٩٢ والسيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٩ ، ص ٤٤ وملاحظة هامشية لكتاب رب نابت : بحث تحليلي في مبادئ النوق . نشرة إ . أ شيرر في مجلة هنتيجتون الفصلية ، العدد الأول (١٩٢٧) ص ٧٣ وهناك بعض الشك ما إذا كانت هذه الملاحظات هي من عمل فوردزوث أو كولردج .

(٩٧) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٥ من كتاب كاليونى لهردر . النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٠٢ : النفس الشاعرية ، ص ٥ .

(٩٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٩ .

(٩٩) السيرة الأدبية ، ص ١٤١ ، ص ١٧٩ .

وهكذا حاول كولردج أن يعرف الشعر بمصطلح شديد التقليدية : كلذة للقارئ وعاطفة في المؤلف أثناء التأليف . لكنه أراد أيضا أن يفرق بين الشعر والنظم ، ومن ثم أراد أن يدرج الشعر خارج التأليف الوزني . وهو يقول إن هناك شعرا من أسمى نوع بدون وزن . وهو يقتبس من أفلاطون وجرمي تيلور وبيرنت وسفر أشعياء كأمثال^(١٠٠) ولكن كيف يختلف هذا الشعر - النثر عن النثر الآخر ؟ سرعان ما يرفض كولردج فكرة أن التخيلية هي التي تجعل الشعر شعرا : « ليس مجرد الابتداء : ولو كان الأمر هكذا لكانت رواية (رحلات جلوفر) تعد شعرا »^(١٠١) إننا لا نسمى « الروايات والأعمال الأخرى للرواية » قصائد^(١٠٢) وهذه فقرات يطرح فيها كولردج حلاً ربما يلقي تحبيذا كثيرا اليوم إن (رحلات جلوفر) تعد شعرا ، إنها أدب تخيلي ، ونحن نردّ بدون تردد : إن الشعر بالمعنى الضيق لا يتميز إلا بالوزن .

وفي الوقت نفسه يحاول كولردج أن يرسم خطأ بين الشعر والنظم . إننا لا نستطيع أن نميز الوزن نفسه على أنه الخاصية المميزة للشعر . وهو يحاول أن يدور حول المعنى مجتهدا للوصول إلى مفهوم يشمل في الواقع كلاً من الوزن والنثر الإيقاعي ؛ ففي الشعر - وهو في هذا يتميز عن الرواية والخيال - « كل جزء سوف يتواصل من أجل ذاته مع لذة متميزة ومدرّكة » أو « إن أعظم لذة مباشرة عن كل جزء يجب أن تكون منسجمة مع أكبر قدر من اللذة ككل »^(١٠٣) ورغم أن كولردج يكرر هذا التعريف بتأكيد شديد عدة مرات ؛

(١٠٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ١١

(١٠١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثاني ، ص ٦٥

(١٠٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٦٣

(١٠٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٦٤ والمجلد الثاني ص ٦٧ : السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ١١

فإن من المؤكد أنه لا يطرح حلا : إما أنه مدخل سرى للذات الوزن والإيقاع أو يقول فحسب إن الشعر منظم على نحو أكبر من الثر والذي قد لا يكون حقا فى حالات عديدة . وبطبيعة الحال يجب أن يعترف الانسان بأن كولردج لم يستطع أن يستبصر التطويرات اللاحقة نحو رواية شعرية نموذجية شديدة ؛ لقد كان قانعا بأن معياره عن التنظيم الدقيق يسمح له بتجميع الفقرات الشعرية فى الانجيل وأفلاطون وتيلور مع شكسبير وملتون من جهة ، وأن يضع سكوت وديفو وريتشار دسون من جهة أخرى . ومحاولاته المتأخرة لتعريف الفرق هى المحاولات الأقل إقناعا (« الثر هو كلمات فى أفضل نظام لها ؛ - والشعر هو أفضل الكلمات فى أفضل نظام » ؛ أو « الثر الحسن هو - كلمات ملائمة فى مواضعها الملائمة ، والنظم الحسن - هو أشد الكلمات ملائمة فى مواضعها الملائمة »)^(١٠٤) . وهذه الأقوال تبدو وكأنه يقول إن الشعر هو ببساطة أفضل من الثر أو أن الكلمات (الأفضل) انتقاء هى أشدها ملائمة للشعر . وهذه نظريات لا تتحملها مقدمات كولردج الخاصة وعلي الانسان أن يخلص إلى أن كولردج قد فشل فى محارلاته لتحديد الشعر .

وبينما يصعب على كولردج أن يحدد الفرق بين الشعر والنظم فإنه يكتب دفاعا ممتارا عن الوزن ضد انتقاص وردزورث النسبى له على أنه مجرد « سحر إضافى » . ولقد تخلّى عن اشتقاقه للوزن من العاطفة ، وشرح تأثير الوزن على أنه باعث على انتباه القارئ وأنه « استشارة مستمرة للدهشة » وأنه « تأثير شديد » يعمل وكأنه « جو صافٍ ، أو كنيذ خلال محادثة حية »^(١٠٥) وكولردج

(١٠٤) عينات من حديث المائدة ص ٤٨ ، ص ٢٦٤

(١٠٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٥١ ، ص ٥٢ .

يلمح هنا « قوة الوزن المضاعفة » التى تقيم مسافة وقدرته على أن ينقلنا من الانفعال العادى . وهو يصعب أيضا الطريقة التى يعمل بها الشعر وذلك عن طريق « التفريق دون فصل » ، وهو تناغم أو توازن جميل لقوتين متقابلتين (وليستا متناقضتين) هما « الوزن » والإيقاع^(١٠٦) ؛ وواضح أن المقصود بالوزن هنا نموذج البحر والإيقاع ، وهو هنا إيقاع الحديث العادى . وهو يلاحظ التأثير المزدوج نفسه فى التلاحق الزمنى الوزنى . إن لذة الشعر هى فى جانب مستمدة من الأوزان والتوقع المسبق لدى القارئ . هناك انجذابات فى « الرحلة » نفسها ؛ هناك تقدم تراجعى - تقدمى يشبهه كولردج بحركة الشعبان . وهو يرى أن الوزن ليس مجرد حلية ؛ بل يجب أن يكون أيضا عضويا ، والأجزاء الأخرى كلها يجب أن تتوافق معه^(١٠٧) .

وإصرار كولردج على وحدة العمل الفنى يعطى مزيدا من التحليل المُنْع للشعر عن محاولاته إما بطرح مبدأ اللذة أو طرح انفعال الشاعر لمعياره . إن العمل الفنى يشكل كُلاً : « إن اللغة والعاطفة والطابع يجب أن تعمل ويرد على كل واحد آخر منها »^(١٠٨) إن الكلية تعمل أيضا فى اتجاه الزمن « الغاية المشتركة لكل القص بل لكل القصائد هى تحويل سلسلة إلى كل : جعل تلك الأحداث التى تتحرك فى التاريخ الحقيقى أو التخيل فى خط مستقيم تفرض على فهمنا حركة دائرية »^(١٠٩) . فإذا تصورنا الأمر على هذا النحو فإن علاقة الكل

(١٠٦) أشنات من النقد ، ص ٢٢٧ - ٢٢٨

(١٠٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٩ - ١١ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢

(١٠٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥

(١٠٩) رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ، ص ١٢٨

(١١٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢ ، ص ١٤

(١١١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٥٠

بالأجزاء هي صورة من الوحدة والتنوع ، أو كما يفضل كولردج أن يقول «الوحدة في التنوع» ومن ثم يكون هناك تصوير لأعمال التخيل وقد يعنى «نغمة وروح الوحدة» ، فكرة مهمة أو شعور مهمين^(١١٠) وقد يعنى فى الدراما «وحدة الاهتمام»^(١١١) وهى عند كولردج - كما هى عند شلجل - تحل محل الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والحدث . وقد يعتمد على العاطفة السائدة لشخصية خيالية مثل كابولت^(١١٢) الذى يؤثر غضبه في منظر كامل أو الملك لير الذى يمتد يأسه إلى السموات^(١١٣) وقد يكون توحيداً للصور ، استخلاصاً للعلاقات المتكررة ، كما فى الفقرة المفصلة من «فينوس وأدونيس»^(١١٤) .

انظروا ! كيف أن نجما ساطعا يتألق فى السماء

إنه يتلألأ فى الليل من عين فينوس

ويعلق كولردج . « كم من صور عديدة وكم من مشاعر عديدة قد تجمعت هنا معا بدون مجهود وبدون عناء - جمال أدونيس - سرعة طيرانه ، الحنين ، ومع ذلك يأس المتطلع المحب - والطابع المثالى الحافل بالظلال الملقى على الكل»^(١١٥) .

هذا المعيار الخاص بكلية الأعمال هو أيضا سلبى : إنه يسمح لكولردج بأن

(١١٢) هو فرد من أفراد أسرة بهذا الاسم من فيرونا فى مسرحية « روميو وجوليت » لشكسبير ، وجوليت من أفراد هذه الأسرة مقابل أسرة مونتاجو التى منها روميو (المترجم) .

(١١٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٢١ : المجلد الأول ، ص ٢١٢ : المجلد الثانى ، ص ٧٣ - ٧٤

(١١٤) قصيدة لشكسبير كتبها عام ١٥٩٢ وهى من مقاطع كل مقطع من ستة أبيات وربما تكون أول ما نشر لشكسبير (المترجم) .

(١١٥) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٨ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٢

(١١٦) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٩٥ ، ص ١٠٢

يتساءل ما إذا كانت الفقرات فى قصائد وردزورث قد تأثرت بالأجزاء السيئة من نظرية وردزورث وأنها «قد تناسجت فى نسيج أعماله ، أم أنها مفككة ومنفصلة » . إنه يستطيع أن يتقص من بعض أو صاف وردزورث على أنه لغز مكون من الصور يجب ترتيبها معا^(١١٦) وهو يستطيع أن ينقد أسلوب سنكا الثرى على أنه «مجرد تنظيم معا أشبه بالخرزات بدون تقليل أو بدون تقدم»^(١١٧) . وهو يستطيع أن يعترض على «الدوييت المتميز» عند بن جونسون ودريدن ويوب^(١١٨) ويعترض على «أسلوب الأمم الشرقية الحافل بالحكمة» ويعترض على الشر المتقلب الحديث^(١١٩) . إن معيار الكلية مستول عن وضع بومونت وفتشرفى مرتبة أدنى بكثير من شكسبير ومستول عن رفضه للهجائيات الخفيفة فإنه ينقصها «الاندماج»^(١٢٠) وكولردج يعزف تنويعات دائما على هذا المبدأ الواحد ، وأحيانا يأخذ بمصطلح مختلف ضئيل . و «الاندماج » و « الانفصال» يعيان نفس الكلية والأجزاء الفردية عندما يثنى على إرادة شكسبير كإرادة « اندماج ، فاعلية مستمرة ، وما من سلسلة من الأفعال المنفصلة »^(١٢١) . وهو يستهجن «فتاة الشرف»^(١٢٢) لماسنجر لأن كل شخصوها مخططة كل منها فى ذاتها على حين أنه عند شكسبير «التمثيلية زهرة - كل ورقة فيها لها حياتها الخاصة ، كل منها فرد فى ذاته ، ومع هذا هى جهاز

(١١٧) أشتات من النقد ، ص ٢١٧ وبالمثل يسمى الأسلوب الثرى الحديث « رخاما فى حقيبة يلمس بدون تماس» (عينات من حديث المائدة ، ص ٢٤٨) .

(١١٨) محاضرات فلسفية ، ص ٢٩٠ : السيرة الأنبيية ، المجلد الأول ، ص ١١

(١١٩) محاضرات فلسفة ، ص ٢٩٠

(١٢٠) عينات من حديث المائدة ، ص ٢٥٩ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥

(١٢١) أشتات من النقد ، ص ٨٩

(١٢٢) دراما رومانسية كتبها ماسنجر ونشرت عام ١٦٣٢ (المترجم)

(١٢٣) أشتات من النقد ، ص ٩٥

عضوى كلى»^(١٢٣) وبالمثل يمكن لكولردج أن يفكر فى هذه الوحدة فى تعاقب زمنى كوحدة لما هو متتابع وما هو متآن . يجب أن تكون هناك « وحدة أهم صور التابع مع شعور بالتأنى»^(١٢٤) وهو يستطيع أن يقول عن شكسبير : « الكل نمو وتطور و(تولد) » ، ولكن بتناقض ظاهرى لا يوجد فى شكسبير « ماض ولا مستقبل ؛ بل كل شىء فى دوام»^(١٢٥) وحتى نساء شكسبير يجري الشاء عليهن لأن لديهن «شعورا بكل ما يجعل المجتمع يستمر ، شعورا بالأسلاف والعرق»^(١٢٦) .

ويمكن القول بأن كولردج فى معظم الحالات يمسك بكلا الناصيتين : الوحدة والأشياء الموحدة ، الكل والأجزاء . والتأثير متوقف على التوتر وعلى تصالح الأضداد ، لا على التماثل أو الوحدة بمعنى الكلية اللامتمايزة . ولا يوجد تناقض بين تصالح الأضداد وجدل الكل والأجزاء وتماثل العضوية إذا ما جرى تفسير هذه العضوية بشكل معتدل . وهذه الأمور تسمح لكولردج بالتقابل بين شكسبير وبومونت وفلتشر . إن تمثيلية من تأليف شكسبير أشبه بثمره حقيقية بينما تمثيلية من تأليف الاثنين الآخرين أشبه « بربع برتقالة ، وربع تفاحة ، وربع ليمونة ، وربع رمانة»^(١٢٧) ومرة أخرى يستخدم التماثل بين حديقة حقيقية وحديقة أطفال من الزهور الصناعية التى تنوى فى ليلة واحدة^(١٢٨) ومع هذا

(١٢٤) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٨

(١٢٥) أشتات من النقد ، ص ٨٨ - ٨٩ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٦٨

(١٢٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٢٣ ، ص ٢٢٤

(١٢٧) أشتات من النقد ، ص ٤٢ - ٤٣

(١٢٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢١ ، ص ٢٢١ : المجلد الثانى ، ص ٢٦١ : أشتات من النقد ،

ص ٨٨ - ٨٩ والمقارنة من أ. ف. شجل ، فينا ، المجلد الأول ، ص ٧

(١٢٩) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٥

فإن مثل هذا التأكيد على الكلية يمكن دفعه إلى أبعاد شديدة . فإذا قلنا - كما فعل كولردج - إنك « لا تستطيع أن تغير كلمة أو وضع كلمة عند ملتون أو شكسبير » بدون إحداث تدمير^(١٢٩) فإن المثال المستحيل للتماسك والكمال يجرى التسليم به والمسئولية يمكن أن تقع على شيء غامض وأسرارى بشكل كلى على نحو ما يقول كولردج عن دانتى أن « الكلية ليست فى الرؤية أو التصور بل فى هذه الكلية ، فى شعور باطنى بالكلية والوجود المطلق »^(١٣٠) وقلق كولردج للدفاع عن العمل الفنى باعتباره كلاً منظماً بإحكام ساهم فى عبادته لشكسبير . فعندما لا يرى كيف يمكن أن تتلاءم فقرة فى الكل المثالى المفترض فإنه يعلن ببساطة أن هذا هو استقطاب بينى للممثلين كما مع حديث الحمّال فى مسرحية « ماكبث » أو تودّد ريتشارد الثالث للسيدة آن^(١٣١) زيادة على ذلك فى معظم الأحيان فإن مبدأ الوحدة العضوية يزيد من حدة تقدير كولردج ويسمح له بأن يرى الاستمراريات وأن يحو التناقضات الظاهرية فى الأعمال الفنية وأن يبرر الفيض الظاهرى المتبدى .

الكل ، العضونة ، الوحدة ، الاستمرارية هى المفاتيح الرئيسية لبناء العمل الفنى . لكن العمل الفنى يمثل أيضاً عالم الواقع ويطرح عالمه الخيالى الخاص . فبأى علاقة يكون هذا العالم الآخر مع العالم الكبير وكيف يزكى الفن هذه العلاقة ؟ مرة أخرى يرد كولردج بطريقتين مبسّقتين على التراث ومضيفاً نظرية جديدة . إن الفن هو محاكاة عند كولردج ، لكنه أيضاً هو إضفاء طابع رمزى

(١٢٠) أشنات من النقد ، ص ١٥٢

(١٣١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٧٥ ، ص ٧٧ - ٧٨ : أشنات من النقد ، ص ٤٥ : النقد

الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٦ ، ص ٢٠٩

(١٣٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٥٦ : النقد الشكسبيرى ، ص ١٢٧ - ١٢٨ ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥

وبطبيعة الحال فإنّ المحاكاة ليست نسخاً وليست نزعاً طبيعية . وتوصف المحاكاة في إطار رد فعل الجمهور كتعرّف على التشابه في اللا متشابه أو في إطار مساهمة المؤلف وكتاندماج معرفة المؤلف نفسها والألمعية في الموضوعات الخارجية^(١٣٢) . وكل هذا تقليدي تراثي بما فيه الكفاية : ويستجيب كولردج نفسه لمثل أصحاب السلطة المختلفين مثل الشاعر بترارك وعالم الاقتصاد آدم سميث^(١٣٣) . إن ما يهم ليس هو الطبيعة بل الطبيعة العامة ، الطبيعة الكلية . ومن ثمّ يستطيع كولردج أن يقول إن « ما هية الشعر هي الكلية »^(١٣٤) . لقد كان امتياز شكسبير أن يحصل على الكل القائم بالقوة الامكانية في كل ما هو جزئي وقد انفتح له هذا في الإنسان الكلي^(١٣٥) ومن ثمّ يتفصّل كولردج من مجرد ما هو جزئي وما هو محلي : « الشعر بجوهره مثالي ؛ إنه يتجنب ويستبعد كل ما هو عرضي » . وبالمثل يجري مدح « روبنسن كروزو » على أنه مثل كلي ، إنه كل إنسان^(١٣٦) « إن ما ليس ممثلاً ، توليدياً ، يمكن في الحقيقة التعبير عنه بشكل أكثر شاعرية ، لكنه ليس شعراً »^(١٣٧) ومن ثمّ يتفصّل كولردج من مجرد ما هو جزئي وما هو محلي . إن « الشعر بجوهره مثالي ، إنه يتجنب ويستبعد كل ما هو عرضي »^(١٣٨) والنقد يوجه إلى وردزورث بسبب « الأمر الواقع » ويوجه لكتاب دراما غير شكسبير لتصويرهم العادات المؤقتة^(١٣٩)

(١٣٢) محاضرات فلسفية ، ص ٤٤٢ (ملاحظة الأنسة كوبرن) : النقد الشكسبيري ، المجلد الأول ، ص ٢٠٠

(١٣٤) النقد الشكسبيري ، المجلد الثاني ، ص ٩

(١٣٥) أشتات من النقد ، ص ٤٤ . أيضاً النقد الشكسبيري ، المجلد الثاني ، ص ١٢٠

(١٣٦) أشتات من النقد ، ص ٢٠٠

(١٣٧) الرسائل ، المجلد الثاني ، ص ٦٤٥

(١٣٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ٢٢

(١٣٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ١٠١ : أشتات من النقد ، ص ٥٠

وأحيانا يبدو كولردج أشبه بكلاسيكى جديد حسن وهو نفسه يعجب بأرسطو ودانتى^(١٤٠) لكن بطبيعة الحال يرى مشكلة وحدة الجزئى مع العام ، والعينى مع الكلى وهى حالة أخرى من تصالح الأضداد . « إن شخوص القصيدة وسط أقوى النزعات الفردية يجب أن تظل ممثلة لمثال عام »^(١٤١) والسيدة ماكبث مثل كل شخوص شكسبير هى « فئة مصطبغة بصبغة فردية » ؛ وشخوص شكسبير « شخوص عامة وقد أضفى عليها الطابع الفردى بتكثيف »^(١٤٢) ويؤكد كولردج أنه يزكى التجريد بل بالأحرى يزكى « اندماج الكلى فى الفردى »^(١٤٣)

وتقلقل التفسيرات نفسه يمكن أن يوجد فى استخدام كولردج لمصطلح « الطبيعة » إن الطبيعة أحيانا هى روح الطبيعة ، الطبيعة الطابعة ، لا الطبيعة المطبوعة ، ابداعية الطبيعة : « على الفنان أن يحاكي ماهو كامن فى الشئ والفعال من خلال الشكل والنظم ويتحدث إلينا بالرموز عن الروح الطبيعية أو روح الطبيعة »^(١٤٤) . وهذه « القوة المستمرة الموجودة فى الطبيعة كطبيعة هى واحدة من ناحية الجوهر مع العقل الذى هو فى الإنسان فوق الطبيعة »^(١٤٥) . الفن ليس نقلاً بل كشفا ذاتيا ، حيث أن العقل والروح متطابقان بشكل عميق . « إن شكسبير يعمل بروح الطبيعة بتطوير الجرثومة أو الجينات بالقوة التخيلية ومرفق فكرة »^(١٤٦) . وهذه العبارة تجمع كل المصطلحات المفضلة : روح الطبيعة ، الجرثومة من الداخل ، الفكرة ، التخيل .

إن الفكرة والرمز هما الأداتان الرئيسيتان اللتان يعرض بهما الشاعر روح

(١٤٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ - ١٠٢ المؤلف وهو كاتب مسرحى إنجليزى (١٦٠٨ - ١٦٦٨) وهو ربيب شكبير وله كوميديا شهيرة هى « القطنون » عام ١٦٣٦ (المترجم) .

(١٤١) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦ - ١٠٧

(١٤٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٧٢ ، ص ١٢٧ : المجلد الثانى ، ص ٣٣

(١٤٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٣٣ من الملاحظات فى الهامش ، ص ١٥٩

(١٤٤) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٩ هذه الفقرات إنما هى ترديد منشور لما عند شلنج . الأعمال ،

المجلد الثانى ص ٣٠١ واتط ص ٧٦ فى هذا الكتاب .

(١٤٥) الشدائد ، ص ٣٢٨

(١٤٦) أشكال من النص ، ص ٤٣

الطبيعة هذه . وكما عند عديد من الكتاب الآخرين فإن « الفكرة » مصطلح زئبقى . فأحيانا يستخدمه كما يذهب التجريبيون الانجليز إلى أنه يعنى المعطى الحسى ، وأحيانا أخرى يسمح للمصطلح بأن يفترض معنى أفلاطونيا فائقا للطبيعة . ولكن عندما تكون لدى كولردج نظرية أدبية عن العقل فإنه يفكر عادة فى الفكرة كممثل على وحدة الكل والجزئى . الفكرة هى نفسها الماهية وهى « المبدأ الأقصى لإمكانية أى شىء كشىء جزئى » (١٤٧) . إن الفكرة « لا تنتقل إطلاقاً إلى التجريد ومن ثم لا تصبح إطلاقاً مكافئة للصورة » (١٤٨) . إنها ليست تصورا ، كما أنها ليست صورة . إنه لا يمكن التعميم ، وهى لا يمكن أن تُرى ، كل ما هنا لك إنه يمكن تأملها ، إنها شكل من الوجود ، لكنها أكثر من الشكل ؛ إنها قانون يجرى تأمل ذاتيا . وهى تصبح متاحة ومرئية من جانبنا من خلال الرموز (١٤٩) .

إن القانون فى الأشياء ؛ والفكرة ليست ماهيتها ؛ بل هى لا يمكن أن تكون ماهية شىء فردى (على نحو لا يقدره القانون) . والرمز هو الحيلة أو الاحبولة التى يتم بها عرض الفكرة . الرمز عند كولردج متعارض مع المجاز بمثل ما أن التخيل متعارض مع الخيال وبمثل ما أن العضوى متعارض مع الآلى وأحيانا يتزلق كولردج إلى الاستخدام القديم « للرمز » ليعنى العلاقة التقليدية (١٥٠) ولكن الرمز عادة ما يكون بالنسبة له وحدة الكل والجزئى . والرموز تتميز بشفافية ما هو خاص { صفة الأنواع } فى الفرد ؛ أو العام { صفة الجنس الأدبى } فى الخاص أو الكل فى

(١٤٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٤٧

(١٤٨) ملاحظات هامشية فى « مجله الأدب المقارن » العدد ٧ (١٩٢٧) ص ١٢٩

(١٤٩) كولردج عن المنطق والمعرفة ، ص ١٣٦ ؛ مساعدات للتأمل ، ص ١١٩ من الملاحظات فى الهامش ؛

الشفرات ، ص ٢٤٥ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٩

(١٥٠) أشنات من النقد ، ص ٢١

العام^(١٥١) إنه يشارك في الواقع الذى يرمز إليه ؛ إنه يعلن الكل : « الرمز علامة مقصصة في الفكرة التى يمثلها » ، إنه هو نفسه دائما « جزء من ذلك » ، من الكل الذى يمثله^(١٥٢) . وفى المقابل الكناية ترجمة للأفكار التجريدية فى لغة صورة^(١٥٣) .

وهذه الصيغ التى يمكن مضاهاتها بجوته وشلنج وكرويتزر^(١٥٤) يجب - على أى حال أن تظل غامضة نوعا ما بالنسبة لكولردج . ومن الغريب - بما فيه الكفاية - أنه عندما يقتبس الأمثلة يبدو أنه يخلط الرمز بالمجاز المرسل ويقول لنا إن رمز الإنسان هو « شفة مع ذقن بارزة » وتعبير مثل « هنا يأتى شراع » (أى سفينة) يعتبره كولردج رمزا ؛ بينما تعبير « انظروا أسدنا » والتحدث هنا عن جندي شجاع - هو تعبير مجازي^(١٥٥) غير أن الأمثلة على الرمز تبدو مجرد أمثلة على المجاز المرسل ، وهو شكل من أشكال التوسع فى الاستخدام لا يمكن منه أن يتطور حتى الرمز . . إن الرمز يأتى من الاستعارة ، غير أن كولردج يعدّ الاستعارة بالأحرى جزءا من المجاز^(١٥٦) والاستخدام الحديث للمصطلحين معكوس . ولهذا ليس غريبا أن يتناول كولردج فى العادة الاستعارة بتعاطف شديد^(١٥٧) ويعطيها نامة من الفردانية التى تُحرم منها فى الثنائية الأصلية التى قال بها الألمان كي يحطوا من شأنها . إذن يجب أن نخلص

(١٥١) الكتاب السنوى ، ص ٢٣٠

(١٥٢) مساعدات للتأمل ، ص ١٧٢ من الملاحظات فى الهامش ؛ أشتات من النقد ، ص ٩٩

(١٥٣) الكتاب السنوى ، ص ٢٣٠

(١٥٤) جورج فريدريك كرويتزر (١٧٧١ - ١٨٥٨) عالم لغة كلاسيكى ألماني أستاذ بجامعة ريورج ١٨٠٢
وجامعة هيدلبرج ١٨٠٤ - ١٨٤٥ (المترجم) .

(١٥٥) مساعدات للتأمل ، ص ١٧٢ من الملاحظات فى الهامش ، أشتات من النقد ، ص ٩٩

(١٥٦) أشتات من النقد ، ص ٢٨ - ٢٩

(١٥٧) مثل تقريره لبينسرو بنيان ؛ ورأية فى دانتى على أنه مجرد شبه استعارى (أشتات من النقد ، ص ١٥٠)
وتصوره لرواية دون كيشوت على أنها « استعارة حية جوهريّة » (أشتات من النقد ، ص ١٠٢) .

إلى أن كولردج (مهما تكن ممارسته الشعرية) لم يكن حقا رمزيا بالمعنى الذى يمكن أن نتحدث به عن الأخوين شلجل وشلنج كرمزيين . زيادة على ذلك فإنه يختلف عن أولئك الألمان فى عدم المشاركة فى تمجيد الأسطورة التى تبدو نتيجة وجهة النظر الرمزية . وهناك فقرة يتخذ له فيها كولردج ملجأ وراء فيلسوف يونانى مجهول فيقول : « إن الكون المادى ليس إلا أسطورة (أى عرضا رمزيا) معقدة متسقة وأن الأسطورة هى قمة واستكمال كل فسيولوجيا أصيلة»^(١٥٨) لكن الفيلسوف اليونانى محاط بالشك ويبدو أشبه بشلنج ، وتبدو أسطوره مشابهة استكمالاً للفلسفة الطبيعية عند شلنج .

وكولردج فى نقده التطبيقى نادرا ما يستخدم مصطلح « الرمز » . ومع هذا ففى حديثه عن قصيدة « صميميات » يشير إلى « أنماط الوجود القصوى »^(١٥٩) والتى « لا يمكن نقلها بعد إلا فى رمزى الزمان والمكان » وتبدو هذه الملاحظات وقد خرجت من فم كولردج تدحض السخرية من الحس المشترك الذى تدفق به قبل هذا بصفحات قليلة فى خطابه للطفل على أنه « نبى بالإمكان ! عرّاف مبارك » . ومع هذا فيبدو كولردج بصفة عامة مخيباً للآمال بشكل كبير بالنسبة لمسألتى الصورة المجازية والرمزية . والفرق بين التخيل والخيال يُستخدم للانتقاص من شكل الصور البلاغية التى نصنّفها اليوم على أنها من نتاج « الفطنة » أو أنها ميتافيزيقية. أو بكل بساطة كأشكال حيث لا توجد إلا نقطة واحدة من التشابه بين الفحوى وحامل الفحوى كما فى مثلى كولردج :

(١٥٨) الشذرات ، ص ٢٤٥

(١٥٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢٠

إن الصَّبَّاح وهو أشبه بتقلب الجراد البحرى
يتحول من الأسود إلى الأحمر (من « هجائية »)

و

ملئة بالركة إنها تأخذ الآن من اليد

(من فينوس وأدونيس)^(١٦٠) أشبه بزنبقة مسجونة فى سجن من الجليل
وينتقد كولردج الشعراء الميتافيزيقيين بسبب « الشطح الخيالى البعيد عن طريق
الأفكار » والنصحىة « بانفعال وعاطفة تدفق الشعر لحساب ألا عيب العقل
وبدايات الفطنة » و « التضحية بالقلب من أجل الرأس »^(١٦١) ويجرى رفض
المجاز الطريف عند كولى باعتباره توفيقا (ظاهريا) لأشياء مختلفة ومتباينة تماما
« وهى تظهر نقصا فى الرؤية الباطنية » وأى تعاطف وجدانى مع تعديل القوى
التي وحدث بها عبقرية الشاعر وألهمت كل موضوعات فكر « ولهذا فهى نوع
من (الفطنة) ، هى عمل خالص من أعمال (الإرادة) وتتضمن فراغا
وامتلاكا ذاتيا لكل الفكر والوجدان وهو متنافر مع الحماسة الثابتة المضطردة
للعقل المشحون والممتلى بعظمة موضوعه »^(١٦٢) وربما لا يعجب الإنسان
بالحجائية الخفيفة الجزئية عند كولى (الجبال تعكس صورة الصوت) فإن المعيار
الذي طبقه كولردج هو رأى الرومانسى وهو إفراط فى السرور وتحمس منسيان
ذاتيا . غير أن كولردج يقدر (بالفعل) الشاعر جون دن : فلهذه بالتأكيد حس
غير عادى بالإيقاع وتعاطف وجدانى مع أفكاره وتقدير - وإن كان نادرا -

(١٦٠) أشتات من النقد ، ص ٤٣٦ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢١٢

(١٦١) السيرة الأنبية ، المجلد الأول ، ص ١٥

(١٦٢) السيرة الأنبية ، المجلد الثانى ، ص ٦٧ - ٦٨

لفطته بل وحتى مجازاته : وعلى سبيل المثال يشى على تصوير البوصلة فى «وداعا : أيها النقيب المحظور» (١٦٣) وهو يعجب بهربرت (١٦٤) وكراشو (١٦٥) ولسوء الحظ ليس لدينا دفاع كولردج الذى كان يزعم كتابته عن المجاز الخفيف ، وإن كان لدينا دفاعه عن التورية على الأقل فى الخطوط العريضة ولكن هذا يظهر أن كولردج ليس لديه تقدير عميق للنظرة الرمزية . ودفاعه ليس مثل دفاع شلجل فى إطار من التواصل فى الكون والتلاعب فى اللغة بل يقوم على أسس سيكولوجية ، وهو يعمل لإظهار أن التورية هى « تعبير طبيعى عن الانفعال الطبيعى » وأنها تنشأ من حس مختلط من الظلم والاحتقار (١٦٦) وسيكون من الصعب أن نتصور هذه النظرية إلا بأمثلة قليلة ، وسوف تبدو غير ملائمة لاستخدامات التورية فى الشعر .

إن كولردج يفهم جانبا من وجهة النظر اللغوية الرمزية . وهو يدرك أن التأكيد المتوارث من القرن الثامن عشر على « التخيل » على أنه تحقق بصرى خالص أمر خاطئ . وهو يقتبس كانت فى تأييده للفرق بين المدرك والتصورى ؛ وهو يحتج ضد « استبداد العين » و « الفكرة المراوغة الذاهبة إلى أن ما ليس متخيلا هو بالمثل ليس مدركا » (١٦٧) ومع هذا فنادرا ما يستخلص النتائج من

(١٦٣) أشتات من النقد ، ص ١٢١ وما بعدها وخاصة ص ١٢٢ ومن ١٢٨ « لاشى » يدعو إلى الإعجاب أكثر من تصوير البوصلة .

(١٦٤) جورج هربرت (١٥٩٢ - ١٦٣٣) خطيب شعبى وشاعر انجليزى ومعظم شعره مجموع فى ديوان «المعبد» عام ١٦٣٣ وهو يضم ١٦٠ قصيدة ذات طابع دينى (المترجم) .

(١٦٥) أشتات من النقد ، ص ٢٤٤ وما بعدها ، ص ٢٧٧ وما بعدها (المؤلف) وريتشارد كراشو (١٦١٢ - ١٦٤٩) شاعر انجليزى عمله الشعرى الرئيسى هو « خطوات إلى المعبد » (١٦٤٦) يشتمل على قصائد دينية ذات طابع صوفى قائم على الوجد والجنب (المترجم) .

(١٦٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٠٣ ، ص ١٢١ - ١٢٢ ، ص ١٢٧ - ١٢٨ ، ص ١٨٤ ، ص ١٩٠ ، وأيضا المجلد الأول ، ص ٢٨ ، وعن جوننت انظر النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٤٩ ، ص ١٥٣ : المجلد الثانى ، ص ١٨٤ .

هذه الاستبصارات . وهو يؤكد بالأحرى الصور المجازية التى يمكن أن تسمى «حيوية» ، ويؤكد نوع صورة التركيب البيانى الذى سيندد به راسكين فيما بعد على أنه «المغالطة الوجدانية»^(١٦٨) ، وهو يقول إن بعض الصور لا تكون شاعرية إلا «عندما تتحول الحياة الإنسانية والعقلية إليها من روح الشاعر الخاصة» ، وهو يصور هذا بأن يضيف لأبيات عن صف من أشجار الصنوبر فكرة «(تقلتها) من عصف البحر العنيف»^(١٦٩) والصور المجازية تفيد إلى حد كبير فى نقل الرأى الذى يذهب إلى أن الإنسان متطابق ومتوحد مع الطبيعة : «يجب أن يترابط قلب الشاعر وعقله - بشكل صميمى وموحد - مع المظاهر العظيمة للطبيعة»^(١٧٠) ، وهكذا يحقق تبريرا لتزعة التشخصن الرومانسية ، لكنه يفشل فى تبين فوائد النظرة الرمزية كتبرير لأنواع الأخرى من التعبير المجازى ، وليس لدى كولردج إلا القليل الذى يقوله عن الجانب التأثيرى للموقف الجمالى ، فإن تمسكه بمصطلح «اللذة» يحول بينه وبين مواجهة مشكلة القبح أو التراجيدى فى الفن . وهو قانع بمناقشة الوهم . وهو يحل المشكلة على نحو ما حلها مندلسون^(١٧١) ، إن الفن - وهو هنا يفكر أساساً فى الدراما على المسرح - ليس انحرافاً ، ليس خداعاً على نحو ما تتطلبه المعايير الطبيعية ؛ ومن جهة أخرى ليس وعياً كاملاً بالتزعة الفنية للفن . إن كولردج

(١٦٧) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٨٩ ، ص ٧٤ ؛ كولردج عن المنطق والمعرفة ، ص ١٢٦ .

(١٦٨) يشرح الدكتور مجدى وهبة فى «معجم مصطلحات الأدب» المغالطة الوجدانية بأنها نسبة الشاعر البشرية إلى الطبيعة غير البشرية . وهذا مصطلح صكه الأديب الإنجليزى جون راسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) فى كتابه «المصورون المحدثون» (١٨٥٦) ويعنى به ميل الشعراء والمصورين لنسبة الشاعر البشرية إلى الطبيعة التى يصورونها نتيجة لثورة انفعالاتهم ؛ مما يؤدى إلى المغالطة فى تصويرهم للأشياء الخارجية (المترجم) .

(١٦٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٦ - ١٧

(١٧٠) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٤٠٤

(١٧١) انظر المجلد الأول من هذا المؤلف ، ص ١٤٩

يتقبل التوفيق ، وهو يجد للتعبير عنه العبارة الشهيرة « ذلك الترقب الإرادى للإيمان من أجل اللحظة التى تشكل الإيمان الشعري »^(١٧٢) وأحيانا يتحدث عن « الإيمان السلبي » والاكساب الإرادى فى الخيال الذى يصدّ الحقيقة اليومية . إن الشاعر « يدفعنا إلى أن نستسلم بأنفسنا لحلم من الأحلام ؛ ويتم هذا أيضا وأعينا مفتوحة ؛ وفى الوقت نفسه كى (لا) نؤمن فحسب »^(١٧٣) وأحيانا يقول إن هناك فرقا بين معرفتنا وشعورنا ، فعلى سبيل المثال نحن نعرف أن عطيل وديمونة ممثلان ، ولكننا لا نشعر بذلك . ومن جهة أخرى لا نقول مدحا للممثل الممتاز . إنه قد « ضاع فى شخصيته ؛ وإنه يظهر ويصبح كل إنسان » ، وليس من الحق أن الخيال هو دائما خيال « إننا لا نستشعر به كخيال عندما نكون قد تأثرنا به تأثرا شديدا ، ونحن نعرف الشيء الذى يكون عرضا وتمثيلا ، لكننا فى الغالب نشعر بأنه واقع »^(١٧٤) ، ويقترح كولردج أن خصائص المسرح تُلاشى الوهم ، بينما التمثيل الرائع يقويه ، وهى ملاحظة تساعد على شرح رغبته فى رؤية شكسبير على مسرح عصره^(١٧٥) ، ومع هذا من الصعب أن نتبين كيف يمكن للمعرفة - حتى بمصطلحات كولردج - أن تظل منفصلة عن الشعور . ويبدو أن دكتور جونسون كان الأقرب إلى الصواب عندما قال : إننا نعرف دائما أننا فى مسرح . إن الأحداث على المسرح - ويمكن أن نقول بالمصطلحات الحديثة - ليست حقيقية وليست غير حقيقية ، بل هى حقيقة أخرى نقارنها بالواقع اليومى . وربما ينجح كولردج فى القول بوجود تأثير الإطار « الذى يحدث فى فعل مشاهدة تمثيلية .

(١٧٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٦

(١٧٣) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٨٩ ،

(١٧٤) تعليقات عن الفارس فى مجلة مكتبة هنتيجتون الفصلية ، العدد الأول ، (١٩٢٧) ص ٨٣ ، وانظر

الملاحظة فى هامش ص ٩٠ من هذا المجلد .

(١٧٥) المصدر السابق ، ص ٨١ ، ص ٨٤

إن مشكلة الوهم المسرحي كما يناقشها كولردج لا تختلف كثيرا عن مشكلة الاحتمالية والمقبولية في الملحمة أو الرواية . بل إن كولردج بالأحرى يستخدم كثيرا هذا المعيار في نسق مشابه لنسق شلنج وهو من نافلة القول تماما . لقد أشار إلى عدم وجود احتمالية في مؤلف « روب روي »^(١٧٦) لسكوت الذي « يوقظ الانسان بفجاجة من حلم يقظة الايمان السلبي »^(١٧٧) وهو في موضع آخر يحاول أن يفرق بين الإيمان المؤقت بالمواقف الغريبة ورفض المعجزات الخلقية^(١٧٨) ويحدث تنويع على المشكلة في مناقشة « المسيح » لكلوبشاك حيث يشتكى من انكسار الوهم من خلال صراع « الكلمات والوقائع للحقيقة المعروفة والمطلقة »^(١٧٩) ، الحقيقة الواردة في الإنجيل . وهو يحاول أن يبين أنه لا يوجد مثل هذا الصدام عند ملتون . وهو في مناقشته لوردزورث يشعر بتلاشي إحساسنا بالاحتمالية بسبب التوليدات المتعددة لصوت المؤلف الشخصي وآرائه وبسبب « التكلم من البطن » كما يسميه كولردج^(١٨٠) وهو يلاحظ الظاهرة نفسها عند بومونت وفلتشر ومسنجر : وتبدو الذاتية هنا كما لو كانت تحطم وتزعزع الوهم الدرامي وتفصيل كولردج العام هو دائما للعرض التحليلي الموضوعي للشخصيات التي تتكلم بنبرة صوتها وهو يجد في

(١٧٦) رواية لسير والتر سكوت كتبها عام ١٨١٧ وزمن القصة عقب الهبة اليعقوبية عام ١٧١٥ والاسم أطلقه المؤلف على رجل اسكتلندي خارج على القانون ومع هذا يقوم بأعمال كلها كرم وأريحية . (الترجم) .

(١٧٧) أشنات من النقد ، ص ٢٢٥

(١٧٨) أشنات من النقد ، ص ٢٧٢ وهذا يشير إلى « الراهب » لوييس .

(١٧٩) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ١٠٧

(١٨٠) السيرة الأدبية ، المجلد الثاني ، ص ١٠٩ وشوينهور يستخدم مصطلح « التكلم من البطن » بعكس المعنى

تماما . انظر ص ٢١٠ من هذا الكتاب .

الرواية ذروة الوهم الناجح فى إعادة إنتاج أعمال عقل الشخصيات وهو يفضل منهج ريتشاردسون على منهج فيلننج . إن لدى ريتشاردسون المعية فى إعادة التأمل ، وليست لدى فيلننج إلا ملاحظة خارجية ؛ وإن كان كولردج يفضل فيلننج بسبب نزعتة الأخلاقية الأكثر صحة^(١٨١) . ورواية « العمدة » لجون جالت تثير كولردج لأنها سيرة ذاتية روائية تنجح دراميا فى نقل « السخرية » الطبيعية لخداع الذات^(١٨٣) .

وهكذا يعزو كولردج أهمية واهنة للحكاية أو الحكبة وهو يتقصص من الحكاية باستمرار باعتبارها مجرد شيء مثير . وهو يقول إنه لا توجد قصة مثيرة فى « دون كيشوت » أو عند أريستو أو التراجيديات اليونانية أو ملتون . وفى الحقيقة فإن الحكبة هى مجرد لوحة^(١٨٤) ، إنها تكوين العمل الفنى . وكولردج وهو يعدد أجزاء الدراما : اللغة ، العاطفة ، الشخصية ، يترك الحكبة التى طرحها أرسطو أولا^(١٨٥) . ونقده لشكسيير هو تحليل للشخصية إلى حد كبير والتمثيلية كتمثيلية إنما يجرى تجاهلها أو التقليل من شأنها وسيكولوجية الشخصية أو الموقف أو فى أقصاه فى النغمة الانفعالية السائدة للتمثيلية كجزء من الحرفية المسرحية هو ما يهم كولردج .

(١٨١) النفس الشاعرة ، ص ١٦٦ ؛ عينات من حديث المائدة ، ص ٢٢٢ ؛ النفس الشاعرة ، ص ١٦٧

(١٨٢) رواية كتبها جون جالت عام ١٨٢٢ وهو يتعاطف فيها مع الاسكتلنديين (المترجم) .

(١٨٣) أشتات من النقد ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(١٨٤) النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٨ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٦١ ؛ النقد

الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٦ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٩٢ ومصطلح « الامتصاص » أو « المثير » يرجع إلى فريدرك شلجل .

(١٨٥) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦

إن كل ما قد قدمناه يشرح السبب الذى جعل كولردج مثبطا على مستوى جنس النقد أو فى أى موضع فى المجال بين النظرية العامة للشعر والنقد التطبيقى . إن له عقليتين عن المسألة المحورية : ما إذا كان الجنس الأدبى هو معيار النقد . مرة يتقصص من شأن المفهوم الكلى للجنس الأدبى : « من العبث أن نصدر حكما على أعمال الشاعر على مجرد الأساس الذى به يتسمى نفس الجنس الأدبى . . أو على أى أرض فى الحقيقة سوى ذلك الخاص بعدم ملاءمتها لغايتها الخاصة ووجودها الخاص ، حاجتها إلى الدلالة كرمز وكسمات» .^(١٨٦) وهو فى موضع آخر يعتقد أنه « من الأفضل بكثير أن نميز الشعر فنجعله فئات مختلفة » مع التأكيد عما إذا كانت القصيدة كاملة داخل الجنس الأدبى .^(١٨٧) وأحيانا يتأمل كولردج فى هذه الفروق ، بل إنه حتى لي طرح معايير للنقاء بالنسبة للجنس الأدبى . وهكذا ينقد وردزورث بسبب ميله إلى ما هو درامى أى الحوار فى الشعر الغنائى ؛ وهو يتهم بومونت وفلتشر بالانزلاق فى التزعزعات الغنائية^(١٨٨) وكولردج فى نقده ووقوفه ضد وردزورث يقول إن المادة القائمة على السيرة المفصلة يجب ألا تدخل فى القصيدة ، بل تدخل فى درامات شكسبير التاريخية وهو يحاول أن يبين أن « الدراما التاريخية الخالصة هى مما يسمح بتقطيع عنيف لتتابع الزمن»^(١٨٩) .

وعن المسألة المتعلقة بهرمية الأجناس الأدبية يبدو أن لكولردج عقليتين : فأحيانا يبدو أنه يوحد ما بين الغنائى و الشعرى . وهذا التوحيد وراء الفقرة

(١٨٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٩٦ وكولردج ينثر من جديد بحث رينولتز : مجلة ادلر ، العدد ٨٢

(١٨٧) أشقات من النقد ، ص ١٧٠ ، ص ١٦٦

(١٨٨) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٠٩ : عينات من حديث المائدة ، ص ٢١٢ : أشقات من النقد ، ص

٤٤ من الملاحظات فى الهامش . وهو يسمى بومونت ، فلتشر « أكثر كتابنا الدراميين غنائية » .

(١٨٩) السيرة الأدبية ، ص ١٠٦ - ١٠٧ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٢٩ ، ص ١٤٧ .

الشهيرة التى توقع فيها ادجار الان بو استحالة القصيدة الطويلة : « إن القصيدة ذات الطول لا يمكن أن تكون أو لا يجب أن تكون شعرا على الإطلاق » . (١٩٠) والأجزاء غير الشعرية (أى القصصية) الثانوية يجب أن تمشى مجرد تمشٍ مع الشعر . ويذهب كولردج إلى أن الوزن هو الوسيلة الحقة لهذا . ومن جهة أخرى لا يستطيع أن يهرب من التركيز التقليدى للاهتمام بالملحمة والدراما . وهو يأخذ بالنظريات الألمانية . إن ما هو غنائى ذاتى وما هو ملحمى موضوعى وماهية الملحمة هى « التابع فى الأحداث والشخصيات » . ويقول بشكل خيالى إن الملحمة تأتى من تعبير يعنى « التدفق المتالى » (١٩١) . وهو يرى الدراما - كما يراها شيلر وشلجل - كتراجيديا أساسا . وهكذا يراها فى إطار العلاقة بين الإنسان والقدر . « فى الدراما تُعرض الإرادة وهى تتصارع مع القدر » . (١٩٢) فى التراجيديا القديمة يوجد « الصراع الشديد بين القدر الذى لا يقاوم والإرادة الحرة التى لا تُقهر والذى يجد توازنه فى العناية الالهية والأجزاء المستقبلية الوارد فى المسيحية » . (١٩٣) وكولردج - مثل الألمان - لا يجد فائدة من العدالة الشعرية وهو ينتقص من قدر التراجيديا العاطفية الانفعالية والتراجيديا المثيرة للشجن التى تنقصها « قوة المصير وقوة السماء المسيطرة » . (١٩٤) وهو يدافع عن الكوميديا التراجيدية مؤيدا رأى شلجل فى الارتقاء التراجيدى والكوميدي . (١٩٥) ويبدو أن كولردج قد تولاه فيما بعد بعض الهدوء بصدد

- (١٩٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٢٦ ؛ السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١
(١٩١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٨ ، ص ١٤٢ هذا الاشتقاق يرد فى ف . كروتز
الرمزى ، (الطبعة الثانية ١٨١٩ ص ٤٦) مع إشارات إلى شيد يوس ولتب .
(١٩٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٣٨ ، ص ١٤٢ .
(١٩٣) أشنات من النقد ، ص ٢٤٢ .

هذه النظرية . وعندما قرأ كتاب سولجر (أروين) أشار إلى « كل عقيدة مقاومة للقدر والطبيعة ، وبقية النزعة الواقعية التاريخية التراجيدية المفرطة » . (١٩٦) .

وليس لدى كولردج إلا القليل يمكن أن يقوله عن الأنماط التاريخية للأدب وهو يستخدم الثنائيات الألمانية : الكلاسيكي ضد المحدث أو القوطي أو الرومانسي ، لكن هذه الأفكار لا تشغل المكانة المحورية التي تشغلها عند الأخوين شلجل . وهي ترد أساسا عندما كان على كولردج أن يحاضر عن العصور الوسطى أو عن التقابل بين الدراما القديمة والمحدثة (١٩٧) وهو يشير إلى شكسبير على أنه رومانسي ، ويردّد من شلجل الرأي الذي يذهب إلى أن العقل الرومانسي باطني وتصويري ويميل إلى خليط من الأجناس الأدبية ، بينما العقل القديم عقل خارجي جامد ويراعى بصرامة الأجناس الأدبية (١٩٨) ويأخذ كولردج من شيلر الفرق بين الشاعر الموسيقي والشاعر التصويري (١٩٩) وقد حدث أن طرح كولردج فرقا مماثلا لما رسمه شيلر بين الشعر الفطري وشعر الوجدان عندما قال إن شعر القدماء يعكس العالم الخارجي بينما الخيال المجازي عند الشاعر الحديث (مثل الشاعر الانساني البولندي كازيمير سر ييفسكى) (٢٠٠)

(١٩٥) أشنات من النقد ، ص ١٧٩ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢١٦ ، ص ٧٣ : المجلد الأول ، ص ٢٠٢
(١٩٦) نشرة ت . م . رايسور فى « دراسات فى فقة اللغة » العدد ٢٢ (١٩٢٥) ص ٥٢١ ولما كان كتاب
(أروين) قد نشر فى عام ١٨١٢ فإن الملاحظة لابد أنها متأخرة بعد هذا .

(١٩٧) أشنات من النقد ، ص ٧ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٩٦ - ١٩٧ : المجلد الثانى ، ص ٢٦٥ ؛
محاضرات فلسفية ص ٢٩١ : الروح الباحثة ، ص ١٥٢ .

(١٩٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٧٦ : المجلد الثانى ، ص ٢٦٢ .

(١٩٩) أشنات من النقد ، ص ١٦٥ .

(٢٠٠) ما سيبج كازيمير سرييفسكى (١٥٩٥ - ١٦٤٠) شاعر وجزويتى بولندى . وهو شاعر البلاط وواظ الملك
فلايسلو الرابع ، درس فى المدارس الجزويتية . له قصائد غنائية باللاتينية أطلق عليه لقب هوراس المسيحي أو هوراس
البولندى (المترجم) .

فإنه يسعى إلى أن يطرح ما هو باطنى (٢٠١)

ومع هذا يصعب أن نقول إن كولردج يشارك الألمان فى وجهة النظر التاريخية ، وتبرهن على هذا بشدة محاولته الدائمة استخلاص شكسبير الشاعر النموذجى من عصره . إنه يسميه «أقل الشعراء تلونا بأى جزئيات وروح العصر أو عادات زمنه » بل إنه حتى ليقول إنه « لا يوجد شىء مشترك عند شكسبير وعند الكتاب الآخرين فى عصره - حتى اللغة التى يستخدمونها » (٢٠٢) وعندما يستخدم كولردج الحجة التاريخية وهو يدافع مثلاً عن عادات ملتون الاشكالية الخشنة « بعبقرية العصر » . (٢٠٣) فإنه يستخدم هذه الحجة كمجرد تبرير . إنه لم ير إطلاقاً فضيلة إيجابية فى النزعة التاريخية كما فعل الألمان .

ومن الحق أن كولردج خطط عدة مرات إبان حياته لكى يكتب تواريخ للأدب . ومحاضرات ١٨٠٨ هى تاريخ تخطيطى للشعر الإنجليزى . وفى محاضرات ١٨١٦ اقترح تاريخاً للأدب الألمانى على نطاق شامل (٢٠٤) ولكن من المؤكد أن العقبات الخارجية لم تكن هى الأسباب التى حالت بينه وبين تحقيق هذه الخطط . ولو بحثنا مقترحات كولردج فيجب أن نستنتج أنها لا تظهر التقاطاً متقدماً لمشكلات التاريخ الأدبى . وخطاطية ١٨٠٣ تطرح ما بين ثمانية مجلدات إلى عشرة مجلدات واحد منها فقط مخصص للأدب الرفيع ، ولكن عدة مجلدات مخصصة لتاريخ الميتافيزيقا واللاهوت بل وحتى القانون .

(٢٠١) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٩ .

(٢٠٢) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٤٤ ؛ المجلد الثانى ص ١٤٠ ؛ النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص

١٢٥ وبالمثل « شكسبير ليس شاعراً مرتبطاً ببنى عصره وأسلوبه ليس أسلوب العصر » عينات من حديث المائدة ، ص ٢١١ .

(٢٠٣) أشقات من النقد ، ص ١٦٨ .

(٢٠٤) الرسائل ، ص ٤٢٥ - ٤٢٧ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الأول ، ص ٢٦٣ - ٢٦٥ ؛ الروح الباحثة ،

ص ١٥٢ - ١٥٣ ؛ الرسائل ، ص ٥١٥ ؛ رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ، ص ١٧٥ - ١٧٦ .

والمجلد المخصص للشعر والشعراء كان سينقسم إلى قسمين : القسم الأول على أن يضم مقالات عن الأسماء المفردة الكبيرة : شوسر وسبنسر وشكسبير وملتون وتيلور ودريدن ويوب الخ والقسم الثانى كان « يجب أن يكون تاريخا للشعر والروايات وكان سيزود بالسيرة ، ولكن على نحو أكثر تدفقا وأكثر شمولية مع مزيد من البييلوجرافيا والتسلسل التاريخى وكان سيكون أكثر اكتمالا من القسم الأول » (٢٠٥) وكان تاريخ الأدب الألمانى سيشمل تاريخا طبيعيا وتشريحا مقارنا وحتى الكيمياء . ويصعب أن نتصور مثل هذا الهرج والمرج من المناهج والموضوعات .

ولم يتأثر كولردج تأثرا عميقا بالحركة المفتونة بالقديم والعصر الوسيط فى زمنه . لقد درس الألمانية القديمة عندما كان فى جوتنجن ، ولكن فيما عدا بعض الفقرات من « أوتفريت » (٢٠٦) لم يقتبس أى نص ألمانى قبل لوثر (٢٠٧) وفى الانجليزية يبدو أنه لم يعرف إلا تشوسر والروايات المنظومة لريتسون (٢٠٨) وفى إيطاليا كانت لديه معرفة أولية بدانتى وبترارك وعرف بعضا من بوكاشيو وبولشى (٢٠٩) ولكن عندما تحدث عن العصور الوسطى انخرط فى تعميمات غامضة عن العقل القوطى بل ووجد حتى روحا ، بل وحتى « نفساً قوطية » .

(٢٠٥) الرسائل ، ص ٤٢٦

(٢٠٦) راهب وشاعر دينى ألمانى فى القرن التاسع . كتب صورة شاعرية ألمانية عن حياة المسيح على أساس من الأناجيل . (المترجم) .

(٢٠٧) السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٢٩ ويبدو أن كولردج لم يكن قد تعرف على « نيبيلنجن » أو أى من الروايات الخاصة بالفروسية وفى جوتنجن « المغنين المنشدين » (السيرة الأدبية ، المجلد الأول ، ص ١٤٠)

(٢٠٨) أشنات من النقد ص ٢٧ - ٢٨ وإوين وجادوين أعاد ريتسون حكايتهما . أشنات من النقد ، ص ١٥ - ١٦

(٢٠٩) أشنات من النقد ص ١٤٥ - ١٥٧ ، ص ٢٤ - ٢٦ ، ص ٢٢ - ٢٤ ، ص ٢٦ - ٢٧ ويجرى مناقشة بترارك

بإيجاز فى محاضرات فلسفية ص ٢٩٢ - ٢٩٤ ويجرى اقتباسها بكثرة فى « النفس الشاعرة » ص ٢٦٢ - ٢٦٣ ، السيرة الأدبية المجلد الأول ، ص ١٥١ : شذرات ، ص ٤٢ - ٤٣ ولدى كولردج معرفة كبيرة بأعمال بترارك اللاتينية .

فى زى رومانى فى قصائد الشعراء المغنين . (٢١٠)

وبطبيعة الحال عرف كولردج المزد الأكبر عن الاليزابيثيين ، لكن حتى توسعته فى الدراسة الشكسبيرية لم تكن سعيدة جدا . وسرده التاريخى لتمثيلات شكسبير وآراؤه عن التمثيلات المشكوك فيها وتنقيحاته للنصوص قليلة القيمة . وتعليقاته على الفقرات الفردية تعاني فى الغالب من التجسم واشتقاقاته الخيالية على نحو غريب من الذوق الشائع فى القرن الثامن عشر . وهو مثل دكتور جونسون لم يتحمل شخصا على أنهم « سديميون هلاميون » (٢١١) .

ونقده لشكسبير يمت فى معظمه لتراث دراسات الشخصيات المتوارث من كتاب القرن الثامن عشر من أمثال ريتشاردسون وماكنزى ومورجان وجوته (٢١٢) وكولردج مثلهم يبدى فى الأغلب ملاحظات عن سيكولوجية شخص شكسبير . وهو فى المنهج سبق برادلى ولكن على نحو تخطيطى وأحيانا يخلط الخيال بالواقع كما يفعل برادلى كثيرا . ومن ثم فإن الملاحظات التى تلقى كثيرا من الشناء عن حديث هاملت المخمور يخص الحالة المجهولة غير المتحقق منها لعقلية

(٢١٠) أشتات من النقد ص ١٩ كما أمن كولردج بالرأى الألمانى عن « شعشة الدم القوطى » فى فرنسا وديكارت وماالبرانش وياسكال وموليير على أساس أنهم القوطيون الخالص والأخير هو الذى سادت فيه القوطية على السلتي . أشتات من النقد ص ٢٨٦

(٢١١) من التنقيحات الباعثة على أكبر فكاة هو التلاعب اللفظى فيتحول تعبير « اعلان الدمية » إلى « يقطع الشارع سيرا » وهذا التعبير مشتق من كلمة لاتينية تعنى « السير فى الطريق » (النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ١٢٨) وهناك اشتقاق يعنى اللبس أو المرو الأسود من كلمة ألمانية تعنى القماش (أشتات من النقد ، ص ٢٤٨) والتلاعب اللفظى لتعبير « ملاة الظلام » يتغير إلى « النروة العقيمة » (المؤلف) . وكولردج يتلاعب بالكلمات من خلال الاشتقاقات وتشابه جذر الكلمة الإنجليزية مع جذر الكلمة الألمانية ولكن يظل عرضه غامضا (المترجم) .

(٢١٢) إن الدليل على معرفة كولردج وما يدين به هو على أى حال دليل واهن . انظر : ر.و. بابكوك : « تكون عبادة شكسبير » (تشابل هيل ، ١٩٢١) ص ٢٣٢ - ٢٣٩

هاملت . « إن القوة الدافعة قد أعطيت للنشاط الذهني ، لقد بدأ التيار الكامل للأفكار والكلمات تتدفق ، ولقد ساعدت عملية النسيان نفسها - لصالح النقاش - بالنسبة للأغراض التي كان موجودا من أجلها في منع الظهور من شلل العقل»^(٢١٣) والقول بأن « بولونيوس هو هيكل جمجمته السابقة وحرفته السياسية »^(٢١٤) لهو تشوش مماثل لأن الشخصية الخيالية ليس لها ماض يتجاوز عبارات المؤلف .

وأكثر تخطيط رسمه كولردج للشخصيات وأكثره تأثيرا هو تصويره لشخصية هاملت . إن فكرة جعل هاملت مثقفا تبدو أنها فكرة فريدريك شجل^(٢١٥) ؛ زيادة على ذلك فإن كولردج اشتغل عليها بمزيد من التفصيل ، وحاول أن يربط هذا بنظريته في التخيل . يقول : « في مسرحية (هاملت) أتصور شكسبير على أنه أراد أن يضرب مثلا بالضرورة الأخلاقية للتوازن الضروري بين انتباهنا إلى الأشياء الخارجية وتألمنا في الأفكار الباطنية - وهو توازن ضروري بين العالم الحقيقي والعالم الخيالي»^(٢١٦) .

وفي كثير من نقد كولردج لشكسبير ملاحظات تظهر أن لديه مبادئ في ذهنة . إن حديث هاملت مع أوفيليا « هو تلاعب بالأضداد »^(٢١٧) وعطيل لا يستطيع أن يكون زنجيا حقيقيا حيث أن حب ديدمونة له « يطرح عدم تناسب رغبته في التوازن »^(٢١٨) وهكذا دواليك . ولكن إذا نزعنا عن المصطلح

(٢١٣) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٥

(٢١٤) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٦

(٢١٥) انظر ص ٢٠ ، ص ٢٧ من هذا الكتاب .

(٢١٦) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٧

(٢١٧) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠

(٢١٨) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٤٧

القاموسى ادعاءاته فإن المعنى يرقى إلى الاعتقاد . بأن شكسبير « قام بعملية مسح لكل القوى والدوافع المركبة العظيمة للطبيعة الإنسانية وأظهر تناغمها بتأثيرات عدم التناسب سواء إفراطاً أو تفريطاً»^(٢١٩) ولقد جرى التفكير فى شكسبير على أنه نوع من الداعين لفلسفة الأخلاق النيقوماخية - كما هى عند أرسطو - فى شكل درامى أو الإنسان السوى الفردى المثالى الذى يحذرنا ضد الافراط فى التهجين كما يطمح إليه كل كاتب تراجيدى .

وملاحظات كولردج على تمثيلات شكسبير وشخصه محبطة فى الأغلب :
فهى إما مبتذلة أو تضيفى طابعاً أخلاقياً أو عندما تكون أصيلة لا تكون مقنعة .
وحتى بعض الأقوال الأكثر شهرة مضللة ومن ذلك الكلام عن إياجو «واصطياده الذى يحركه للطبيعة الشريرة الخالية من الدافع»^(٢٢٠) والرأى الذى يذهب إلى أن حديث فيروس فى مسرحية « هاملت » ليس سخرية قد يجد مدافعين قليلين عنه اليوم^(٢٢١) ومهما تكن قيمة هذه الملاحظات فإنها ليست بأى حال من الأحوال متكاملة فى نظرية أو حتى فى تصور موحد عن التمثيلية .

وهناك فروق بسيطة فى التعليقات المستفيضة تماماً عن ملتون وسرفانتس ودانتى وتشخيص دون كيشوت وسانكوبانزا يرقى إلى التقابل والتركيب على طريقته ، فدون كيشوت « يصبح مجازاً حياً جوهرياً أو تشخيصاً للعقل والحس

(٢١٩) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٣٣

(٢٢٠) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٤٩ وعلى أى حال انظر محاولة أ . س. برادلى لتبرير عبارة

كولردج وإن كان لا يتفق تماماً معها ، فى التراجيديا الشكسبيرية (لندن ، ١٩٠٤) ص ٢٠٩ وما بعدها وخاصة ص ٢٢ من الملاحظات فى الهامش .

(٢٢١) النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٨ « إن تخيل أن السخرية مقصودة تنحط إلى أننى من النقد » .

ولقد قام برادلى بدفاع معذب عن كولردج (التراجيديا الشكسبيرية ص ٤١٣ - ٤١٤) وأنا ألتفق مع . اس . ل . بتل :

شكسبير والتراث الدرامى الشعبى (دور هام ، نورث كارولينا ، ١٩٤٤) ص ١٨١ ، ص ١٨٥ - ١٨٦

الخلقى مجردا من الحكم والفهم « ، بينما سانكويانزا على النقيض ، فهو «الحس المشترك بدون عقل أو تخيل» . « ضمه وسيده معا وهما يكونان عقلا كاملا » . ورغم هذه النتيجة المربكة فإن التعليقات التفصيلية تظهر ادراكا دقيقا لقد لاحظ كولردج « عدم وجود ملامح لدون كيشوت وأنه بلا وجه وبلا إطار » وهذا واضح من التردد بشأن اسمه « إن هزاله وأنه بلا ملامح استعراضات سعيدة لتطرف تشكيكه أو تخيله » (٢٢٢)

والمحاضرة عن دانتى أدنى من هذا فى القيمة ، فهى تعدد نماذج من الأسلوب والصور والعمق والترعة التصويرية والحقيقة الوضعية وقوة دانتى إزاء ما هو مثير للشجن وخطأه فى أن يصبح مزخرفا . زيادة على ذلك إنه متفوق على التأملات الشائعة عن الموضوع الكلى عند ملتون وطابع الشيطان والأسلوب «المصطنع الفخم» لقصيدته « الفردوس المفقود » . والأكثر أهمية تقدير كولردج لسير توماس براون وجرمى تيلور « النموذجين العظمين أو التامين للأسلوب الانجليزى » واللذين يمجدهما فوق المؤلفين الكبار فى عصر الملكة آن (٢٢٣) ومن بين الكثير التافه عن أدب القرن الثامن عشر يأتى تعليقه على الرحلة الأخيرة من « رحلات جلفر » : « لقد اشتكى النقاد بصفة عامة من المخلوقات البهيمية البشرية ؛ وأنا أشتكى من « الجياد المتكلمة » (٢٢٤) غير أن كولردج لم ير أن سخرية جلفر تشمل أيضا الجياد العاقلة . وكولردج وهو يتحدث عن سترن يدرك أن « الروح المتسمة بالاستطراد ليست الفرح المفرط بل

(٢٢٢) أشتات من النقد ، ص ١٠٢ ، ص ١٠٠ وفى ١٠٠ جاء تعبير « نو ملامح » بشكل خاطئ والمقصود « بلا ملامح » . وعدم ثبات اسم دون كيشوت قد تابعه بيراعة ليو سبيتز فى « المنظورية اللغوية فى دون كيشوت » ، « اللغويات والتاريخ الأدبى » (برنستون ، ١٩٤٨) ، ص ٤١ - ٨٦

(٢٢٣) أشتات من النقد ، ص ١٤٥ - ١٥٧ ، ص ١٥٧ - ١٩٠ ، ص ٢١٨

(٢٢٤) الجياد المتكلمة كما صورها الروائى الانجليزى سويغت فى روايته (رحلات جلفر) . (المترجم) .

هى الشكل الخاص لعبقريته . والارتباط يأتى من استمرارية الشخصيات» (٢٢٥) وهذا استبصار قد يكون وضع نقد سترن على الطريق الحق منذ وقت طويل .

وكثير من تعليقات كولردج عن معاصريه قاس وحساس . ويلوح لى أنه على حق مؤكد فى تقديره المتدنى نسبيا لسير والتر سكوت وبايرون (٢٢٦) . وهو على حق بالنسبة لمعاصريه من المرتبة الثانية مثل صديقه سوذى والروايات القوطية والميلودرامات . وهو على حق فى نقله لوردزورث . ورغم أنه كان عليه أنه يحتج ضد النزعة الطبيعية لنظريات وزدزورث عن القاموس الشعرى ، فإنه يغرف أن وردزورث هو أعظم شاعر فى عصره . غير أن الفصل الشهير عن شعر وردزورث يتتهك المبدأ المحورى لنظرية كولردج فى أنه يردد على نحو جيد الطراز القديم للجماليات وأشكال القصور فى التعبير وكثير من نقله فى التفاصيل ضد قصيدة « النرجس البرى » أو قصيدة « صميميات » يدل على عقلية حرفية بشكل مدهش وهو من « الحس المشترك العام » بأسلوب دكتور جونسون . (٢٢٧)

ولقد قرأ كولردج « أغنيات البراءة والخبرة » لوليم بليك . وفى رسالة من رسائله صنف القصائد وفق تراتبها فى القيمة . ويقدر حكمنا من الملاحظات الهزيلة فإنه يحب للغاية قصيدة « الولد الأسود الصغير » . ولقد أثنى على قصيدة « البنت الصغيرة الموجودة » على أسس معتقدية . لكن يوجد تقدير فى الانتباه الودود الذى يكتنه لوليم بليك الذى كان غير معروف آنذاك (٢٢٨)

(٢٢٥) أشتات من النقد ، ص ١٢٠ ، ص ١٢٦

(٢٢٦) أشتات من النقد ، ص ٣٢١ - ٣٤٢ ، ص ٣٢٨ - ٣٤٢ ، رسائل غير منشورة ، المجلد الثانى ص ٣٧ -

٤١ ، ص ٤٠٢ ، ص ٤٢٠ - ٤٢١ ، ص ٢٨٥ ، ص ٤٠١ ، ص ٤٠٢ وبالفعل لدى كولردج مجموعتان من الآراء عن سكوت وبايرون : مجموعة مفصلة أكثر فى الأقوال العامة ، ومجموعة حافلة بالانتقاص الشديد فى الرسائل الخاصة لأصدقائه المقربين ومما لاشك فيه أن فيها رأيه الحقيقى .

(٢٢٧) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١١٠ ، ص ١١٢

(٢٢٨) الرسائل ، ص ٦٨٤ - ٦٨٨ (رسالة ال. س. أ. ك. ١٨١٨) انظر : ر. ب. ماك. الدلى : كولردج عن

أغنيات بليك « مجلة » فصلية اللغة الحديثة « العدد ٩ ، (١٩٤٨) ص ٢٩٨ - ٣٠٢

ويستطيع الانسان طوال نقد كولردج أن يجد صيغا مثيرة فى مواضع متفرقة وتقديرات شعرية مصاغة صياغة جميلة على طريقة لامب^(٢٢٩) ، ولكن القارئ الحديث سيصاب بالاحباط مرارا وتكرارا لما يوجد من احتشام وتعصب ونزعة عنصرية وفى هذه المحاولات يبدو كولردج أنه محلى جدا سواء فى العصر أو فى المكان . وأحكامه المليئة بالعبث عن الأدب الفرنسى يمكن أن تفسرها كراهيته لنابليون والثورة الفرنسية^(٢٣٠) ويفسرها احتشامه من جراء حياته الشخصية غير السعيدة والضغط المتزايد لما يسمى خطأ النزعة الفكتورية ؛ ويفسرها تعصبه المتبدى مثلا فى تعليقاته عن « فاوست » لجوته وهذا ناتج دون شك من قلقه المتزايد من الأرثوذكسية الكاملة^(٢٣١) .

وعلىنا أن نستنتج أن هناك خيبة أمل . إن كولردج كعالم جمال مبعثر وثنوى . وهو لا ينجح فى رآب الصدع بين علم الجمال عنده وبين نظريته فى

(٢٢٩) عن كتاب براون « حرق الموتى » ، أشتات من النقد ، ص ٢٧١ (رسالة ترجع إلى عام ١٨٠٤ ونقد هازلت القوى عند هودى ص ٦ ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ « من هو الملك لير ؟ — إنه عاصفة وعاصفة مدوية » (أشتات من النقد ، ص ٤٥ من الملاحظات فى الهامش - بدون تاريخ) .

(٢٣٠) لم يكن يطبق الفرنسى تلمأ خوس وأى شىء فرنسى فى الحقيقة فيما عدا « أخضر - أخضر » لجراس (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ٢٩) . ويقال إن الفرنسيين غير قادرين على كتابة الشعر (النقد الشكسبيرى ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ ، الروح الباحثة ، ص ١٥٥ - ١٥٦) لكن تعدل هذا فى « النفس الشاعرية » ص ١١٩ - ١٢٠ وهو ينتقص دائما من قدر التراجيديا الفرنسية (السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ : النقد الشكسبيرى ، المجلد الأول ، ص ٢٠٦) وهو يعجب برابليه (أشتات من النقد ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ ، ص ٤٠٧) النفس الشاعرة ، ص ١٥٢ « بالرغم من باسكال والسيدة جويو موليبير فإن فرنسا هى حصن بابل الخاص بى ، إنها أم البغاء فى الأخلاق والفلسفة والنوق » .

(٢٣١) أشتات من النقد ، ص ٤١٦ « إنى أناقش نفسى ما إذا كان طابعى الخلقى أن أرد إلى ما هو إنجليزى .. كثيرا مما أعتقد أنه سوقى ومفكك وملئ بالتجديف فى حق الله » (١٨٢٢) وفى عام ١٨٢٠ وقد رفض كتابة تعليقات على صور رتزش لمسرحية « فاوست » ، ويشير كولردج إلى عمل جوته على أنه « نوسمة سيئة بالنسبة للجانب الدينى من المجتمع » وهو يحتوى على « فقرات لا يملك ترجمتها من الناحية الأخلاقية والعقلية » رسالغ فى « مجلة مكتبة جامعة بيل » العدد ٢٢ (١٩٤٧) ص ٦ - ١٠

(٢٣٢) السيرة الأدبية ، المجلد الثانى ، ص ١٢ ، ص ١٥

الأدب . فنظريته فى الأدب هى أكبر انجازاته المؤثرة : فهى محاولة لعمل خطاطية متنوعة عديدة الجوانب ؛ إنها غنية للغاية فى عدد العناصر التى حاول دمجها فى وحدة . لكن المحاولة لم تنجح إطلاقا ولا يمكن أن تنجح بشروطه . فمن جهة لدينا حججه المقدسة عن النظم ونظراته الرمزية بالنسبة للشاعر الذى يجسّد « الأفكار » ، ولدينا من جهة أخرى مبدأ اللذة عنده ونزعتة الانفعالية التى حاول أن يحافظ عليها بالرغم من كل شىء إن الشاعر كفيلسوف و « كعارف » (مبدأ التخيل) لا يمكن أن يتحد بالشاعر كإنسان العواطف الذى يستهدف اللذة المباشرة . والخيال والألمعية وما هو آلى وما هو منفصل وما شابه ذلك كلها مفاهيم مصممة للحط من شأن ذلك الذى بقى من علم النفس الترابطى . غير أن كولردج يرفض استبعادها : لقد حاول أن يحتفظ بكل شىء فى خطاطية انتقائية تضم كل شىء .

فإذا نظرنا إلى الفقرة الشهيرة عن التخيل^(٢٣٢) باعتباره تصالح الصفات المتضادة أو المتنافرة فإننا نستطيع أن نرى كل النزعة الانتقائية العفوية لعقلية كولردج « التشابه مع الاختلاف » يجب أن يشير إلى ادراك القارئ للمحاكاة و« العام مع العينى » يشير إلى ما يحدث فى العمل ذاته عندما يتضمن الشخص أو الموقف المرجعية العامة للشعر بينما يظل جزئيا . « الفكرة مع الصورة ، الفردى مع الممثل للجميع » هو الشىء نفسه بمصطلح مختلف بسيط . لكن « حسّ الجدة والتجدد مع الموضوعات القديمة والمألوفة » يشير إلى دهشة القارئ وإدراكه . « حالة أكثر من المعتاد للانفعال مع نظام أكثر من المعتاد » يرتد إلى عقل الشاعر كما يفعل الثنائى التالى من المصطلحات : « الحكم الذى يرقظ دائما ويشير التملك المضطرب مع الحماسة والشعور العميق أو الكاسح » ثم يقال لنا إن التخيل « بينما يمزج ويحدث تناغما للطبيعى والاصطناعى لا يزال

يجعل الفن ثانويا بالنسبة للطبيعة . وهذا يتضمن رفضا للاعتراف بوجود تصالح بين الفن والطبيعة - كما ووجه بهما شيلر وشلنج - لصالح الطبيعة التي هي بجانب هذا يصعب أن نراها كعامل يساعد على التخيل . التخيل يقال إذن إنه يجعل العادات تخضع للمادة : وهو تنازل واضح أنه مُصمَّم لتجنب الشك في النزعة الصورية . وأخيرا « إن إعجابنا بالشاعر » يجب أن يكون تابعا «لتعاطفنا مع الشعر» ، إنه شعور بالإعجاب لكن يصعب أن يتأزر مع ما سبق وغير مرتبط تماما بالدور الذي ينسبه كولردج عادة للتخيل . وبعد اقتباس عن النفس من سيرجون ديفيز ينهى كولردج هذا الفصل الذي يعترف فيه بأنه يدلى فيه باستنتاجاته عن طبيعة الشعر بقوله : « أخيرا إن الحسن الحسن » هو (كيان) العبقريّة الشعرية ، والخيال هو (الزى) ، و(الحركة) هي (حياته) و (التخيل) هو (نفسه) وذلك فى كل موضع وفى كل جزء ؛ وهو يصوغ الكل فى كل رائع ومعقول . هذه التشخيصات الطنانة حيث يبدو مفهوم (الحركة) وليس مفهوما آخر على أنه « حياة » الشعر ، ومن المؤكد أنه لا يصمد أمام الفحص . والرغبة فى « كل رائع ومعقول » تبدو أنها تلقى هزيمة فى كل نقطة تقريبا .

ومع هذا علينا أن ندرك أن هذه الانتقائية الخالصة سمحت لكولردج أن يصبح شيئا هاما بالنسبة لمعظم النقاد الانجليز الذين أعقبوه . وأهميته فى نقل الأفكار الأدبية الألمانية إلى العالم الناطق بالانجليزية أهمية كبرى وخاصة اليوم عندما كاد أن يختفى فيه الرومانسيون الألمان من الأفق وأصبحوا ممن لا يمكن استيعابهم فى فروضهم الفلسفية الخالصة . ولقد حمل كولردج الشيء الكثير من تراث العصر الوسيط والتجريبي لجعل العناصر المثالية مقبولة . وتفككه الشديد وعدم تماسكه والفجوات الواسعة بين نظريته وتطبيقه ومازكاؤه وعقله الاستكشافى « وروحه الباحثة » كلها تبدو دائما متمشية مع بعض الملامح الدائمة الظاهرة للتراث الانجلو ساكسونى .

المصادر والمراجع

Biographia Literaria, ed. J. Shawcross (2 vols Oxford. 1907), Shake spearean Criticism, ed. T. M. Raysor (2 vols. London, 1930), and Miscellaneous Criticism, ed. T. M. Raysor (London, 1936) are the critical editions used, and cited respectively as BL, SC, and MC. The philosophical writings have to be quoted from the old Bohn and Pickering editions : The Friend (London, 1865) as Fr.; Aids to Reflection (London, 1913) as A.' Lay Sermons (London, 1839), as LS; and Specimens of the Table Talk (London, 1851) as TT. Three modern editions are used: Treatise on Method, ed. Alice Snyder (London, 1934) as TM; Coleridge on Logic and Learning, ed. Snyder (New Haven, 1929) as LL; and The Philosophical Lectures de, Kathleen Coburn (London, 1949) as PL. The notebooks from Anima Poetae, ed. E. H. Coleridge (London, 1895) are given as AP; and from Inquiring Sprit, ed. K. Coburn (London, 1951) as IS. I use the four volumes of letters ed. E. H. Coleridge (2 vols. London, 1895) as L.; and Unpublished Letters, ed. E. L. Griggs (2 vols London, 1932) as UL. Scattered marginalia are found in periodicals, quoted in the notes.

I have discussed the large literature on Coleridge in The English Romantic Poets : A Review of Research, ed. T. M. Raysor, New York 1950. Here is a small selection :

J.H Muirhead, Coleridge as Philosopher (London, 1930) id still the best review of his thought.

On German sources : Wellek, Kant in England (Princeton, 1931), PP. 65-135; Elisabeth Winkelmann, Coleridge und die Kantische Philosophie, Leipzig, 1933; Anna Augusta von Helmholtz (Mrs. Phelan), The Indebtedness of Samuel Taylor Coleridge to August Wilhelm Schlegel, Madison, Wis., 1907; A. C. Dunstan, "The German Influence on Coleridge," MLR, 17 (1922), 272-81, and 18(1923) 183-201; Joseph Warren Beach, "Coleridge's Borrowings from the German," ELH, 9 (1942), 36-58.

Discussions of aesthetics and criticism :

W. J. Bate, "Coleridge on the Function of Art, "Perspectives of

Criticism, ed. H. Levin (Cambridge, Mass., 1950), PP. 125-60.

P. L. Carver, "Coleridge and the Theory of Imagination," *University of Toronto Quarterly*, 9 (1940), 452-65.

J. Isaacs, "Coleridge's Critical Terminology," *Essays and Studies by Members of the English Association*, 21 (1936), 86-104.

F. R. Leavis, "Coleridge in Criticism," *Scrutiny*, 9 (1940), 57-69 also in *The Importance of Scrutiny*, ed. Eric Bentley (New York, 1948), pp. 76-87.

F. L. Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (Cambridge, 1936), 157-200.

G. Mckenzie, *Organic Unity in Coleridge*, Berkeley, 1939.

E. Pizzo, "Samuel Taylor Coleridge als Kritiker," *Anglia*, 40 (1916), 201-55.

A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry* (London, 1926). PP. 73-121.

T. M. Raysor, "Coleridge's Criticism of Wordsworth," *PMLA*, 34 (1939), 496-510.

Herbert Read, "Coleridge as Critic," *Sewanee Review*, 56 (1948), 597-624. Also in *Lectures in Criticism: The Johns Hopkins University* ed. H. Cairns (New York, 1949), PP. 73-116; and *The True Voice of Feeling* (London, 1953), PP. 157-88.

I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*, London, 1934.

Alice D. Snyder, *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed by Coleridge*, Ann Arbor, Mich., 1918.

Clarence D. Thorpe, "Coleridge as Aesthetician and Critic," *JHI*, 1 (1944), 387-414.

Clarence D. Thorpe, "The Imagination: Coleridge vs. Wordsworth," *PQ*, 18(1939), 1-18.

B. Willey, *Coleridge on Imagination and Fancy*, Warton Lecture Oxford, 1946.

To these should now be added J. M. Moore, *Herder and Coleridge* (Bern, 1951), I. A. Richards, Curious introduction to the Portable

Coleridge (New York 1950), and five articles : R. L. Brett, "Coleridge's Theory of Imagination," *English Studies* 1949, ed. Sir Philip Magnus (London, 1949), pp. 75-90; James Benziger, "Organic Unity: Leibniz to Coleridge," *PMLA*, 46 (1951), 24 - 48; Charles Patterson, "Coleridge's Conception of Dramatic Illsusion in the Novel," *ELH* 18 (1951), 123 - 37; E. L. Stahl, "Zur Theorie der Dichtung bei Coleridge im Hinblick auf Goethe," and L. A. Willoughby, "English Romantic Criticism," both in *Weltliteratur : Festgabe Füi Fritz Strich*, Bern, 1952. I had overlooked a good German thesis: Elisabeth Raab, *Die Grundanschauungen Von Coleridges Aesthetik*, Giessen, 1934.

(۷)

هازلت، لامب، کیتس

عادة ما يعد وليم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) تابعا لكولردج : إن مكانة كولردج مكانة سامقة حتى أن العلاقة يجرى تصورهما على أنها علاقة اعتماد وتبعية وخاصة في مسائل النظرية الأدبية . وهازلت نفسه أبدى تأييدا معنويا لهذا الرأي عندما وصف «أول تعرف له على الشعراء» . لقد تعرف على وردزورث وكولردج في ١٧٩٨ وقد أضفى طابعا مثاليا على هذا التعرف بالحنين إلى شبابه . وهو في «محاضرات عن الشعراء الإنجليز» قال جهرة إن كولردج «هو الشخص الوحيد الذي تعلمت منه شيئا»^(١) . غير أن هذا الانطباع الأول مضلل : فإن الفكر النقدي لهازلت بالفعل قائم على فروض فلسفية مختلفة تماما عن فروض كولودج . والأكثر أهمية فإن النهج النقدي والإجراءات لدى الاثنين مختلفة تماما . إن كولردج أساساً مُنظّر يتناول الأفكار العامة حتى وهو يناقش الأعمال الفنية الخاصة : وهازلت أساسا ناقد تطبيقى مهتم باستشارة الانطباع الخاص عن العمل الفنى . وحتى كولردج عندما يكتب للمجلات الدورية يتأمل ويكاد ينسى جمهوره . أما هازلت فهو أساسا صحفى يخاطب ويتودد لجمهوره الجديد . زيادة على ذلك فإن هازلت نفسه يرفض أى إشارة عقلية لصلته بكولردج . والوحشية فى بعض عروض هازلت التحليلية لكولردج يرجع أساساً إلى خيبة أمل هازلت المريعة من تطور كولردج السياسى ، ولكن الاختلافات فى النقد والفلسفة لا يمكن أن ننسبها إلى مجرد تحامل حزبي وحرب حزبية . إن هازلت يرفض بالقطع مكانة كولردج الفلسفية والنقدية وليس هذا قاصرا على العضلات الموجهة ضده ، بل هو متضمن أيضا فى مجموع كتاباته . ففي عبارة طويلة واحدة ، فى تجربة تقتضى القوة بالنسبة

(١) أشرف هوفرى على إصدار الأعمال الكاملة لهازلت فى واحد وعشرين مجلدا ، المجلد الخامس ، ص ١٦٧

للحق ، يسخر هازلت من المسار المعذب عن كولردج خلال التاريخ العقلى كله ، كما يسخر من تمسكه المتشنج بمعتقد وراء الآخر وتزعمه الانتقائية وخاصة تزكيتة الفيلسوف كانت^(٢) . وهازلت الذى لم يعرف أى ألمانى قد انجذب لفترة قصيرة لما فهمه حينذاك أنه موقف كانت . وفى عام ١٨٠٧ آمن مع كانت «بوحدة الوعى أو أن العقل وحده تكوينى وتشكيلى»^(٣) . ولكن عندما تعرّف هازلت - لسوء الحظ - بالمراجع الثانوية غير الدقيقة استثاره ما اعتبره النتائج الكانتية فى كولردج ، تحول ضد كانت بشكل عنيف . ولقد بدا له نسق كانت «أكبر عبث مراد ووحشى أخترع على الإطلاق» . ولقد استهجن بصفة خاصة دور العقل العملى والنزعة القبلية ، ولقد فسرهما على أنهما إحياء لفلسفة الإيمان والأفكار الفطرية وأنهما دفاع عن نزعة الغموض الدينية^(٤) .

ومهما تكن النواقص الخاصة بسوء تفسير هازلت لفلسفة كانت فإنه بلا شك يوجد استهجان «للمبادئ والأفكار» عند كولردج وأصالة ما توصل إليه من نتيجة وهى أن كولردج كان «فيلسوفاً سيئاً»^(٥) . كما أنه لم يكن متعاطفاً مع نقد كولردج : فهو لا يوافق على مناقشته لوردزورث واعتبر أن مسألة القاموس الشعرى قد أسىء تناولها بشكل كامل^(٦) لقد اعقد أن كولردج قد

(٢) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٢ - ٣٣ ، المجلد السابع ، ص ١١٥ ، المجلد ١٦ ، ص ١٢٣

(٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٣٠

(٤) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ١٢٣ ويالنسبة للمناقشة الأكثر اكتمالا لعلاقات هازلت بكانت انظر

كتابى «كانت فى إنجلترا» (برنيستون ، ١٩٣١) ص ١٦٤ - ١٧١

(٥) هودى ، المجلد السادس عشر ، ص ١١٠ ، ص ١٣٧ .

(٦) المصدر السابق ، ص ١٢٤ - ١٣٦

أربك نفسه بشكل يدعو للأسى بسبب تعريفه للشعر . وهو لم يعرف ماذا يفعل بمناقشته للتخيل^(٧) . وفي كتاب هازلت «عن شخص تمثيلات شكسبير» حافظ على الصمت الدال عن محاضرات كولردج عن شكسبير بينما كان كريما وواضحا في الاعتراف بمزايا كتاب أوجست فلهلم شلجل «المحاضرات الدرامية»^(٨) . والدوافع للصمت كانت دون شك في جانب منها «سياسية» ، لكن من المؤكد كان دافعها أيضاً إدراك أسبقية شلجل وزيف ادعاءات كولردج . ورغم أن هازلت لم يحضر أياً من محاضرات كولردج ، فإنه قرأ ما جاء في الصحف ولا بد أنه سمع عنها من الآخرين الذين حضروها : وهناك إشارات واضحة مبعثرة لآراء كولردج عن الأمور الشكسبيرية في محاضرات هازلت ، وهناك بحث واحد قائم على خبر صحفى يهاجم بصفة خاصة رأى كولردج الذى يذهب إلى أن كاليبان^(٩) يمثل روح النزعة اليقينية^(١٠) . وبينما قد يكون هناك اندفاع فى انكار أن هازلت تعلم شيئاً من كولردج فقد قبل الكثير لبيان أن رفض هازلت لكولردج اشتط وراء حدود السياسة إلى أسس الفلسفة والنقد .

وبطبيعة الحال لم يكن هازلت بالمثل يعد تابعا لأوجست فلهلم شلجل . إنه لم يقرأ (المحاضرات الدرامية) حتى عام ١٨١٥ فى الترجمة الإنجليزية عندما تطور أسلوبه الخاص فى الكتابة تطوراً كبيراً واستقرت آراؤه فى معظمها . وفى

(٧) المصدر السابق ، ص ١١٥

(٨) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ١٧١

(٩) هو الابن الوحشى للساحرة سيكوراس فى مسرحية شكسبير (العاصفة) . (الترجم) .

(١٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٨ ، ص ٨٨ ، المجلد السادس ، ص ٢٤ فى الهامش فى الملاحظات ،

المجلد التاسع ، ص ٢٥٥ فى الهامش فى الملاحظات ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٠٦

عرض وتحليل (المحاضرات) اعترض هازلت على غرام شلجل بالنظرية وروح الإنحياز ورعبه مما هو واضح وعبادته لشكسبير وتصوفه ومحبته الحادة حتى أن ستندال استخدم هذا العرض التحليلي نفسه كتأكيد على كرهه للرومانسية الألمانية^(١١) . لكن خشونة بعض أقوال هازلت من شلجل التي أثارتها روح التفوق والتزعة العقلية وكذلك الشك العميق في النزعة الصوفية الألمانية لا يجب أن تطمس حقيقة أن هازلت أعاد تقديم الخطّ العام لشلجل في تاريخ الدراما (بما تضمنه من تاريخ عام للشعر والحضارة) وأنه في «شخص تمثيلات شكسبير» (المحاضرات) «أعظم سرد لتمثيلات شكسبير قد ظهر حتى الآن»^(١٢) . وهو يقتبس من شلجل باستفاضة وباستحسان واضح وخاصة في الجزء الأول من الكتاب وإن كان قد استنكر فيما بعد كثيراً تفاصيل التمثيلات ورفض نسبة شلجل المتعصب لتمثيلات شكسبير المشكوك فيها ودافع عن كتاب الدراما في عصر عودة الملكية ضد تقديره المتدنّي . ولا يكاد هازلت يفهم الوضع الشامل الكامل لشلجل : إنه يتفادى تضميناته الميتافيزيقية التي تبدو له حافلة بالتصوف لكنه يتبنى النظرة العامة للتاريخ الأدبي المتضمن : التفرقة بين الرومانسي والكلاسيكي ووصف الأنماط المختلفة للدراما رغم أن هذه المصطلحات والأفكار التي لا تستطيع داخل خطاطية هازلت للأمور أن تلعب دوراً رئيسياً على نحو ما هو وارد عند شلجل . زيادة على ذلك فإن كثيراً مما يبدو ذا طابع متعلق بكولردج في هازلت إنما يرجع إلى الوشيجة بين كولردج وشلجل .

(١١) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٥٨ - ٥٩ ، ص ٧٦ - ٧٧ وعن استندال انظر ص ٢٤٨ من هذا

الكتاب .

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٧١

وهازلت فى عديد من النقاط أقرب إلى وردزورث منه إلى كولردج . فهو - مثل وردزورث - مغروس فى التراث التجريبي الإنجليزى ، وهو مثل وردزورث قد ورث النزعة الإنفعالية وفلسفة روسو فى أواخر القرن الثامن عشر . ومن الحق أن هازلت يتقص من حديث وردزورث على أنه حديث أنانى وأكد أنه «لم يحصل على أى أفكار إطلاقاً منه ، لسبب هو أنه ليس لديه ما يعطيه»^(١٣) . ولكن هازلت من جهة أخرى أورد مناقشة جميلة لوردزورث «للنزعة الكلية» عند بوس^(١٤) وإسهاماته العديدة والمتعددة فى عظمة وردزورث كشاعر مما يدل على أن هازلت أبقي على إعجابه الرئيسى بالرغم من الصراع الشخصى والسياسى بينهما^(١٥) وتصديرات (القصائد الغنائية) . رغم أنه تندر الإشارة إليها واضح أنها نصوص أساسية منها يمكن استخلاص نظرية هازلت الخاصة .

والوشيجة مع تشارلز لامب (١٨٣٤ - ١٧٧٥) أكثر وضوحاً . لقد قال كولردج فى أواخر حياته : «قارن نقداً تشارلز لامب المختارة عن شكسبير

(١٣) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٥

(١٤) نيقولا بوس (١٥٩٤ - ١٦٦٥) فنان مصور فرنسى وهو أستاذ فى المدرسة الكلاسيكية اشتهر بموضوعاته الأسطورية . من لوحاته « العائلة المقدسة على الأعتاب » (١٦٤٨) « منظر طبيعى مع ديوجين » (١٦٤٨) «صورة ذاتية» (١٦٥٠) « أبو للوودافنى » (١٦٦٤) . (الترجم) .

(١٥) الأعمال الكاملة بإشراف هودى ، المجلد الحادى عشر ، ص ٩٣ : خاصة المجلد الخامس ، ص ١٥٦ : المجلد الثانى ، ص ٨٦ وما بعدها . والانقطاع الحقيقى بين هازلت ووردزورث (لم) يرجع إلى مغامرة انفعالية من هازلت خلال زيارته لمنطقة البحيرات فى ١٨٠٢ انظر : س . م . ماكلين : « مولود فى ظل عطارده » (نيويورك ، ١٩٤٤) ص ٢٥٩ وما بعدها من أجل المناقشة الكاملة للسـر .

بمحاكاة هازلت الملتفة والمحاكيات الملتفة والملتفة حولها^(١٦) . وهناك الكثير من الحق في هذه العبارة المفرطة في المبالغة . ففي المنهج والإجراءات فإن لامب يستبق هازلت رغم أن لامب لا يمكن أن يقارن بهازلت في المدى والمجال والتطبيق النسقي والوعى النظرى . وما هو مشترك بين لامب وهازلت ثلاثة مناهج من النقد ، ومن الواضح أنها كانت جديدة في ذلك الوقت : الإثارة ، المجاز ، المرجعية الشخصية . والمناهج الثلاثة ذات طابع من لونيغينوس ، ولكن لا توجد أمثلة في النقد الإنجليزي في القرن الثامن عشر التى تقترب حتى مما كان يفعله لامب وهازلت . وفي ألمانيا حقق فنكلمان وهردر وجان بول وأحيانا الأخوان شلجل تأثيرات مماثلة وفي فرنسا كان شاتوبريان يكاد يكون الذى يقدم مثلهم تلك المناهج فى الوقت نفسه وأعتقد أنه سيكون من المستحيل البرهنة على أى « تأثير » مباشر حيث أن لامب وهازلت كليهما لم يقرأ أى شيء ألماني أو اهتماماً بشاتوبريان^(١٧) . وعلينا أن نغزو التغير العميق فى المناهج النقدية إلى تغير عام فى الحساسية أو إذا كنا غير راضين عن مثل هذه الحركة الغامضة تجاه القوى الخلفية فإننا نستطيع أن ننظر إلى الفن والنقد المسرحى حيث جرى الانتباه إلى التفاصيل المادية العينية على نحو أسبق عما كان فى النقد الأدبى الذى كان مشغولا بالنظرية . ولقد عرف هازلت شيئاً

(١٦) عينات من حديث المائدة ، ٦ أغسطس ١٨٣٢ ، ص ١٩٢

(١٧) لكن لاحظوا أن هازلت - ربما لأسباب مالية - - أوعز لناشر فى عام ١٨١٠ مشروع ترجمة «الشهداء»

لشاتوبريان . انظر : هودى : حياة وليم هازلت (١٩٤٩) ص ١٤٠ وإشارات الأخرى لشاتوبريان كلها إشارات لا تلقى ترحيباً .

من النقد الفنى المماثل عند ديدرو وربما قرأ فنكلمان^(١٨) . ويبدو أنه ليس من الصدف أن هازلت ولامب قد غرسا هذه الحقول فى فترة مبكرة .

ومهما تكن الأصول الغامضة لهذه الإجراءات فإنّ لامب كان المبادر الأصلي فى انجلترا . وعلى أى حال يبدو من الصعب أن نتفق على المطالب المبالغ فيها التى تمت للأهمية العامة بتاريخ النقد . ولقد أطلق أ. س. برادلى عل لامب صراحة لقب «خير نقاد القرن التاسع عشر»^(١٩) . ولقد قال إ.م. و. تيليارد «من بين الأساتذة الإنجليز فى النقد النظرى فإنّ كولردج هو أعظمهم وبالنسبة للنقد التطبيقى فإنّ لامب - بشكل ما - هو أفضلهم»^(٢٠) . ونستطيع أن نرى جذور منهج لامب فى الرسائل غير الرسمية المبكرة التى ترجع إلى عام ١٨٠١ وهو يقول عن «الصائد بالسنارة» من تأليف والتن^(٢١) «ألا تشعر من قبل بروحك وقد امتلأت بالمنظر ؟ - ضفاف الأنهار - أحواض زهر الربيع العطرى - المناظر الريفية - الحانات الأنيقة - المضيفات العاملات فى محلات الألبان»^(٢٢) ونحن نقرأ الكثير من هذا النوع من النقد الاستشارى فإننا قد

(١٨) إن هازلت ربما عرف ديدرو وكتابه «مقال فى فن التصوير» (طبعة ١٧٩٥ ، يحتوى ١٧٦٥ صالونا) وهو بالتأكيد عرف المراسلات الأدبية بين جريم وديدرو وإن كانت الإشارة النوعية الوحيدة (هودى ، المجلد الرابع ، ص ٦٦-٦٧ من الملاحظات فى الهامش) للاختصار الإنجليزى «نكريات وحكايات تاريخية وأدبية» (المجلد الثانى ، لندن ، ١٨١٤) المجلد الأول ، ص ١٨٥ وقد ورد اسم فنكلمان عن هودى ، المجلد السادس عشر ، ص ١٩٩

(١٩) محاضرات أكسفورد عن الشعر (أكسفورد ، ١٩٠٩) ، ص ١٠٥

(٢٠) فى مقدمة إلى كتاب لامب «النقد الأدبى» (أكسفورد ، ١٩٢٣) ص ٩ من المقدمة .

(٢١) اسحق والتون (١٥٩٣- ١٦٨٣) باحث وناقد انجليزى كتب عن الشاعر بن وجورج هيربرت والأسقف

سندرسون وظهر كتابه «الصائد بالسنارة» الذى عرف به عام ١٦٥٣ وأعاد كتابته فى الطبعة الثانية عام ١٦٥٥ (المترجم) .

(٢٢) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣ - ٢٤٤

لا تتأثر، ولكن سيصعب أن نجد أمثلة سابقة في الإنجليزية . كما لن يجد الإنسان أمثلة خالصة من النقد في مجال المجاز سابقة على لامب . وإنّ لامب وهو يتحدث عن جرمى تيلور يعدد التشبيهات والتلميحات «وقد استمدت - على نحو ما نستمد العسل من النحل من كل أكثر أجزاء الطبيعة بكاراة وخضرة وفتنة» ثم يسمى تخيل تيلور «حديقة متسقة حيث لا يمكن لأى حشرة كرية أن تزحف فيها ، وهو يشتمل على (قصر) حيث لا توجد أفكار غبية تبقى (أفكارا مقدسة)»^(٢٣) .

هذه الأقوال العرضية تصبح منهجا في الملاحظات التى تعلق على التمثيلات المفردة وال فقرات فى كتاب لامب «عينات من الشعراء الدراميين الانجليز» (١٨٠٨) وفى المقالات المبعثرة منها مقالان هما «عن تراجيديات شكسبير منظورا إليها بالرجوع إلى ملاءمتها للعرض المسرحى» (١٨١١) و«عن الكوميديا المصطنعة فى القرن الماضى» (١٨٢٢) هما خير ما عرف من نقد وأكثرهما باعثا على الإعجاب . غير أن هذه المقالات ليست مؤثرة بفضل حججها العامة . والرأى الذى يقول إن «تمثيلات شكسبير أقل من أن تعد صالحة للعرض على خشبة المسرح من أى كاتب درامى على الإطلاق»^(٢٤) يصعب أن نأخذ به مأخذا جادا إلا كوسيلة لجذب انتباهنا إلى عظمة شعر شكسبير وأشكال القصور المختلفة للعرض على خشبة المسرح فى عصر لامب . كما أنه ليس محتملا أن نقتنع بالحجة القائلة إن كوميديا عصر عودة

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٧ التلميح هو لسرحية (عطيل) ، الفصل الرابع ، المنظر الثالث ،

ص ١٢٧ - ١٤٠

(٢٤) الأعمال ، بإشراف هتشامسون ، ص ١٢٧

الملكية يفضى بنا إلى «أرض الديوث أى زوج المرأة الفاسقة ويوتوبيا التودد للنساء» و«هنا لا توجد أى مرجعية من أى نوع للعالم القائم»^(٢٥) ؛ وعلينا أن نأخذ هذا على أنه احتجاج ضد النزعة الخلقية ذات العقلية الضيقة الحرفية فى العصر ، كتأكيد للنزعة التقليدية لخشبة المسرح وليس كحجة جادة ضد العلاقات بين الأدب والحياة ، بين الدراما والمجتمع . وأحيانا يمكن للامب أن يطرح نقطة واحدة طرحا ممتازا : فهو يجادل ضد الوهم المسرحى الدقيق الصارم فى الكوميديا «من أجل مهتم حكيم - وليس هناك افراط فى إعلانه - بين السيدات والسادة - على جانبي الستارة»^(٢٦) . وهو حسنٌ فى امتداحه صحة العبقرية الحقيقية وهى حجة متعلقة بالحدة الخاصة فى حالته^(٢٧) . ولكن نقد لامب فى معظمه يجب وصفه على أنه «أفكار نزيهة عن الكتب والقراءة» على أنه على الهامش . وهى تستحق إعجابنا لأنها مصاغة بشكل حسن وتكشف عن ذوق أدبى جديد فى ذلك الوقت ولا يشاركه فى هذا إلا كولردج وقلة آخرون : ذوق القرن السابع عشر ، طرافته وعظمته الزخرفية عند براون وبورتون وفولر وجرمى تيلور . ولكن يبدو من المستحيل الزعم بأن هذه الهامشية ذات أهمية كبرى فى تاريخ النقد .

وكتاب «عينات من شعراء الدراما الانجليز» هو مجموعة مختارة هامة للدراما غير الشكسبيرية التى لم تتم إعادة طبعها آنذاك إلا لبعضها والتى لم تهتم إلا بالقديم . وكان لامب من أوائل من قدروا هذه التمثيليات بفضل ما

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٦٥٠ - ٦٥١

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٦٧٧

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٧٠٤ - ٧٠٧

فيها من شعر^(٢٨) . وكانت حماسته لجون وبستر^(٢٩) جديدة ، ويستطيع الإنسان أن يفهم مشاعر من يقوم بالاستكشاف مما دفع لامب إلى أن يسمى توماس هايوود^(٣٠) «نوعاً من شكسير الناثر» وأن يضع جون فورد في «المرتبة الأولى من الشعراء»^(٣١) . ولكن بالنسبة للنقد فإن التعريفات هي عادة لا تتجاوز أن تكون علامات تعجب ومجرد تأكيدات للحمية والحماسة . وحتى مثل الفقرة المطولة والتي علق فيها على مناظر التعذيب في «دوقة مالفي»^(٣٢) لا ترقى إلا إلى تحديد تفاصيل الحدث والزعم الملىء بالشك من أن وبستر نقل الرعب بوقار ولياقة . إنه نوع من النقد الشخصي الخالي من الحجج والذي مرجعته هو النص يصبح أكثر وضوحاً عندما يتحدث لامب عن (تراجيديا الانتقام) : «إنني لم أقرأها أبداً لكن أذني تطنان وأشعر بوجنتي تحمران سخونة»^(٣٣) . إن معيار الإثارة أسفل العمود الفقري واهتزاز الذقن وارتفاع في فم المعدة الذي

(٢٨) بالنسبة للتفاصيل انظر روبرت د. وليمز «الاهتمام بالقديم في الدراما الاليزابيثية قبل لامب» منشورات رابطة

اللغة الحديثة ، العدد ٥٣ (١٩٢٨) ص ٤٢٤ ، ورينيه ويليك بزوغ التاريخ الأدبي الإنجليزي وخاصة ص ٩٩ - ١٠١

(٢٩) جون وبستر (١٥٨٠ ؟ - ١٦٢٥ ؟) كاتب درامي إنجليزي اشترك مع بعض كتاب الدراما في كتابة المسرحيات الكوميديّة ، كما أن له مسرحيات تراجيدية (المترجم) .

(٣٠) توماس هايوود (١٥٧٤ ؟ - ١٦٤١) كاتب درامي وشاعر إنجليزي كتب عدداً كبيراً من المسرحيات وضاع منها الكثير . برز بكتابة دراما العائلة . له «امرأة قتلها الشفقة» التي مثلت عام ١٦٠٣ وطبعت عام ١٦٠٧ و«الرحالة الإنجليزي» (١٦٣٢) . (المترجم) .

(٣١) هتشنسون ، ص ٥٩ ، ص ٦٥

(٣٢) تراجيديا من تأليف جون وبستر نشرت عام ١٦٢٣ لكن جرى تمثيلها قبل عام ١٦١٤ (المترجم) .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٣ - ٦٤

أعلن أ . إ . هوسمان^(٣٤) فى عصرنا أنه محك الشعر الحقيقى وهو النقد التعجيبى له وظيفته فى ملاحظات واردة لمختارات : إنه يفيد فى تحرير الكلمات الموضوعية بين قوسين على نحو ما استخدمها بوب لتحديد «جماليات شكسبير» .

وكثير من بقية نقد لامب هو نوع من الإشارة إلى بعض الفقرات : المقالات عن توماس فولر^(٣٥) وجورج ويندر^(٣٦) هى بصفة خاصة لا تزيد عن كونها مختارات مجموعة ولا توجد إلا فى بحث سونيتات سيدنى محاولة فى النقد العملى : فى تعارض مع هازلت الذى اعتقد أنها خامدة ومرهقة . لكن يبدو أنه يشك فيما إذا كان نظم هذه السونيتات «ينساب بنعومة وكياسة» أو ما إذا «كانت قد تحولت إلى صرخة مدوية أو تهجنت» (كما عبر هو نفسه عنها) «إلى موطئ لحوافر الجياد»^(٣٧) . وهناك علاقة بسيطة بين مثل المجاز المستمد من معرفة حيلة سيدنى والتجارب المادية كما أوحى بها ملاحظات سدنى عن «مطاردة سريعة» والسونيتات التى يقتبسها لامب نفسه على أنها المفضلة لديه : «بأى خطوات حزينة أيها القمر قد تسلقت السماوات» ؛ «تعال أيها النوم ، أيها النوم يا عقدة السلام المؤكدة» فما شأن مثل هذه الأبيات بالأبواق التى تدوى

(٣٤) الفريد انوارد هوسمان (١٨٥٩ - ١٩٣٦) باحث كلاسيكى بارز وشاعر إنجليزى . أستاذ اللاتينية بجامعة كمبردج . له أشعار غنائية (المترجم) .

(٣٥) توماس فولر (١٦٠٨ - ١٦٦١) رجل دين إنجليزى نشر كتابه «تاريخ الحرب المقدسة (الحروب الصليبية)» فى ١٦٣٩ «الدولة المقدسة والدولة النيبوية» (١٦٤٢) و«تاريخ جامعة كمبردج» (١٦٥٥) (المترجم) .

(٣٦) جورج ويندر (١٥٨٨ - ١٦٦٧) شاعر وكاتب مسرحى إنجليزى كتب هجائيات وقصائد رعوية (المترجم) .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٧٣٧ وما بعدها وخاصة ص ٧٤٣

وحوافر الجياد التى تطاء الأرض فى عدوها ؟ هذا نقد انطباعى قد فقد كل اتصال بالنص .^(٤٠)

والعروض التحليلية الصورية التى قام بها لامب مثل التى كتبها عن «نزهة» لوردزوث ومجلد «لاميا» الشعرى لكيتس ، هى خيوط ممتدة من مختارات مع تصريحات تشير إلى أفضليات . والعرض التحليلى الذى يلقى كثيرا من الإعجاب بكيتس الذى ينتقى الفقرات الجميلة من الشاعر الذى لم يكن معروفاً آنذاك لا يزال يصل إلى نتيجة مزيفة وهى أن قصيدة «إزايللا» أفضل من «لاميا» و«عشية القديس آجنس»^(٣٨) والقصائد على أساس أن «إعلان الشعور يستحق قدرا من الخيال»^(٣٩) وهذا الحكم وكثير من الأحكام الأخرى تظهر رومانسية لامب الانفعالية والرأى الذى يذهب إلى أن الانفعال « هو الكل فى الكل فى الشعر »^(٤٠) .

وبطبيعة الحال فإن لامب (أراد) أن يشير إلى الفقرات الجميلة وأن ينقل حميته لقرائه . لقد عرف أنه ليس صاحب نظرية بل حتى ليس ناقدًا منتظما ؛ وهو بتعاطفه المعتاد يتحدث عن «عجزه عن كتابة عرض تحليلى وإدراج سرد لكتاب بأى طريقة منهجية : «إننى أستطيع أن أستحسن بشدة أو أن أجادل بضلال فى أجزاء : لكننى لا أستطيع أن ألْبِطُ الكلى»^(٤١) . وفى الوقت نفسه لقد أدرك أشكال القصور فى كل المختارات وكل القصاصات : « كم تبدو أعمال

(٣٨) قصيدة لكيتس كتبها عام ١٨١٩ (المترجم) .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٥٩

(٤٠) المصدر السابق ، ص ٧٠

(٤١) الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٣٦٢

شكسبير الفخمة ضئيلة ومجردة عندما تفصل بعنف من ارتباطها أو طرقها ! . . . وكل شيء فى السماء والأرض ، فى الإنسان وفى القصة ، فى الكتب وفى الخيال ، أفعال بالاتحاد ، بالتجاور ، بالظروف ، بالمكان ^(٤٢) . ولقد فهم لامب أيضا نظرية وردزورث وكولردج فى التخيل الذى قال عنه (فى فترة أسبق من أى مناقشات مستفيضة مطبوعة) إنه « يجمع كل الأشياء فى وحدة . . . ويجعل كل شيء عضويا وغير عضوى ، يجمع الموجودات مع صفاتها ، يجمع الموضوعات وتجسّداتها ، يتخذ لونا ويحدث تأثيرا واحدا » ^(٤٣) .

وبعض (الملاحظات العابرة) للامب التى تتناثر عبر المقالات والرسائل قد تبدو لنا خاطئة ، لكن كراهيته لشيلي وبايرون ووصفه لمسرحية « فاوست » لجوته على أنها « قصة منحرفة غير لائقة عن الغواية » وموافقته على رأى وردزورث بشأن غياب « كانديد » لفولتير لا يمكن أن تدهشنا إذا عرفنا السياق السياسى والاجتماعى ^(٤٤) . ومع ذلك علينا أن نتفق معه عندما يثنى على « البحار القديم » ^(٤٥) أو يوبخ وردزورث على نزعة التعليمية المفضوحة و « وضعه المستمر لعلامة توقّف ليظهر أين يجب أن نشعر » ^(٤٦) وأعظم نقد « ابداعى » للامب هو أشد نقداً غير المباشرة . ومحاكاته وتقليداته لبورتن وسير توماس براون بالنسبة « للانحرافات الجميلة » تظهر أن لديه شعورا

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٥

(٤٣) هتشنون . ص ٩٥ - ٩٦ ، فى مقال عن هوجارث (١٨١١) .

(٤٤) الرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٤٣٧ ، ص ٤٢٦ ، ص ٤١١ ، ص ١٣٧

(٤٥) قصيدة لكولردج ظهرت لأول مرة عام ١٧٩٨ فى « قصائد غنائية » لوردزورث وكولردج . (المترجم) .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٣٦ - ١٣٧ ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٢٩

صادقا بأسلوبها وإن كان غير راغب أو غير قادر على تحديدها أو تحليلها عقلانيا (٤٧) .

إن هازلت لم تكن له عقلية نظرية وذات وعى ذاتى . لقد قام بدفاع مباشر عما سيُسمّى فيما بعد « النقد الانطباعى » : « إننى أقول ما أفكر فيه : وأنا أفكر فيما أشعر به . ولا أملك إلا أن أتلقّى انطباعات معينة من الأشياء ، ولدى من الشجاعة بما فيه الكفاية لأعلن (بشكل فجائى) ماهيتها » (٤٨) . وهذا الاعتماد على الشعور الشخصى يجعله يدرك أن مهمة النقد هى بالضبط توصيل مثل هذه المشاعر . إنه يريد « أن يقرأ مجموعة من المؤلفين مع الجمهور » عندما يعطى جمهوره محاضرات « على نحو ما أفعل مع صديق فأشير إلى فقرة محببة وأشرح اعتراضا، أو إذا حدثت ملاحظة أو نظرية أقرر هذا بتصوير الموضوع ولكن دون أن أتعب نفسى أو أحيرها بالقواعد الصارمة والصيغ الجامدة للنقد التى لا تفيد بأى حال أى شخص » . ويتنقص هازلت أيضا من الاهتمام بالتراث القديم : « إننى لا أعتقد أن هذه هى الطريقة لمعرفة الحرفة الرقيقة الخاصة بالشاعرية أو أن أعلمها للآخرين : فلا أعرف أن أث روحها أو أن أوصلها » . وعلى أى حال فإنّ هازلت على الأقل بالتضمين يعيد الاعتراف بالنظرية فى إعلانه النهائى الايمان . « بكلمة واحدة لقد شفيت من الشعور بما هو حسن وأن أعطى سببا للإيمان الذى فى عندما يكون الأمر ضروريا وعندما يكون فى مكنتى » (٤٩) .

(٤٧) هتشنون ، ص ٥٦٦

(٤٨) هوى ، المجلد الخامس ، ص ١٧٥

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٠١ - ٢٠٢

وممارسة هازلت طورت ونمت ما عند لامب . وخير ما عند هازلت من فقرات يمكن أن تسمى استشارات ، وبعضها - مثل وصف كوميديا عصر عودة الملكية - يحاول أن يرسم صورة للناس والأزياء : يا لها من نتيجة مترتبة من الحرائر وانتشار العطور ! يا له من تألق أقراط الماس وأبازيم الأحذية !^(٥٠) وبعضها الآخر أشكال بارعة من السرد وإدراج المناظر أو الشخص من قراءة الكتب مثل قائمة عقود سكوت وقائمة الموضوعات في مجلة « تاتلر »^(٥١) والمناظر عند إيبليه^(٥٢) ، والأخرى هي تنويعات خيالية بسيطة - يوحى بها موضوع الكتاب . وهازلت وهو يتحدث عن قصيدة (الفصول) لطومسون يستطيع أن يتعرف على « وهج الصيف وكآبة الشتاء والوعد الرقيق للربيع » وهكذا^(٥٣) ويمكن وصف الشاعر القديم أوسيان باستثارة منظره الطبيعي : « ضوء القمر البارد ، والأشواك ، والفروع التى تنتهد وتحدث حفيفا أشبه بالصوص الجاف فى ربح الشتاء »^(٥٤) . والمنهج فى أسوأ حالاته ينحط إلى بلاغة متفجرة و (روميو وجوليت) تستثير « نور الحب الأرجوانى ، والصوت الفضى لألسن العشاق فى الليل وصوت البلبل من بين شجرة الرمان »^(٥٥) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٧٠

(٥١) مجلة فصلية أصدرها أديب ولد فى دبلن هوستيل (١٦٧٢ - ١٧٢٩) فى أبريل ١٧٠٩ وكانت تصدر ثلاث مرات فى الأسبوع حتى يناير ١٧١١ (المترجم) .

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٤ ، المجلد السادس ، ص ٩٦ ، المجلد الخامس ، ص ١١٢

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٨٧

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٨

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٨١

والمنهج فى أفضل حالاته يمكن أن يوحى ببعض خصائص الكاتب موضوع البحث : فيقال عن جرمى تيلور إنه « يخلط رؤوس الموت بزهور النباتات التى لا تذبل ، ويجعل الحياة عملية متجهة إلى القمر ولكن يتوجهها بالأكاليل المزدهرة والمطر يضحى بالورود على دربه » (٥٦) .

والاجراء يعمل عمله فى الأغلب كلية عن طريق المجاز حتى لو كانت المحاولة لا تستدعى منظرا خاصا أو شخصية معينة بل بالأحرى لتحديد الأسلوب أو العقلية ، ومن ثم فإن جهد بن جونسون وعمله يجرى تصورهما عدة مرات أشبه بدودة أو حشرة (٥٧) . وفكاهة شكسبير توصف بأنها فقاعة ، شرارة ، بينما فكاهة جونسون « كما هى قاصرة على أنها صهريج من الرصاص حيث تتجمد أو تفسد ، أو تسير فحسب من خلال أنابيب وقنوات صناعية معينة لتلبى غرضا معطى » (٥٨) . زيادة على ذلك فإن فكرة الجهد قد تطورت فى علاقاتها بحبكات بن جونسون : « إن المؤلف فى تقدير ثقل حبكتة يبدو وكأنه أستاذ توازن يؤيد عددا من الناس ويكوّم واحدا فوق الآخر على يديه وركبه وكثفيه ، ولكن بجهد جهيد من جانبه وبمجهود مؤلف للمشاهدين » (٥٩) . وعندما يلوح الجهد والكد لهازلت على نحو أكبر فإنه يلجأ إلى تشبيه العملية القيصرية : « إن ربات الشعر عند الشاعر دَنّ تعانى من آلام مبرحة ومخاضات مستمرة . ويجرى تخليص أفكاره بعملية قيصرية » . والمجاز نفسه ينطبق فى

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٤٢

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ص ٢٦٢ ، الخ .

(٥٨) المصدر السابق ، ص ٢٩

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٤٢ - ٤٣

كتاب آخر على سدننى : « كل أفكاره هى ولادات شاقة ومؤلمة ، ويمكن أن يقال إنه يمكن تخليصها بعملية قيصرية »^(٦٠) . إن وضوح الأسلوب مقترنا بنقص المحتوى يمكن تصويره بمقارنته بالنيذ . إن أسلوب سودى « ليس له كيان أو كثافة النيذ ، لكنه يشبه الخمر الأسبانية النقية » بينما أسلوب لامب « يتدفق صافيا وواضحا رغم أنه قد يتخذ له أحيانا مجرى سفليا أو يتقل من خلال أنابيب عتيقة الطراز »^(٦١) . إن الطرق التى سبق استخدامها مع بن جونسون تُستخدم لتصوير ولع لامب بالأساليب المهجورة .

وتتزايد عينية المنهج وخصوصيته وهى تستجيب لذاكرة المؤلف الشخصية^(٦٢) . ويقول لنا هازلت كيف أنه عند ساليزبورى بلين كان يعد محاضراته عن عصر إليزابيث وكيف أن الشخصيات من الكتب تبدو أنها تصاحبه فى نزواته . وفى عودتى « أستطيع أن أشق طريقى إلى فندقى وأجلس بجانب الموقد المتأجج وأهزّ يدي مع السنيور أوردلاندو فريسكو بالدو باعتباره أقدم معارفى . وبن جونسون وتشابمان والسيد وبستر والسيد هايوود هناك : إنهم يجلسون متحلقين يتناقشون فى ساعات الصمت التى ولت »^(٦٣) . وأنديميون السعيد فى تمثيلية « ليلى » أثارت فى هازلت الرغبة فى أنه يستطيع أن يمضى حياته « فى مثل هذا النوم ، الطويل الطويل وهو يحلم ببعض الربّات السماوية الجميلة » . وهو يقتبس فقرة من بومونت ومن « المزيف » لفلتشر

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٥١ ، ص ٢٢٠

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٨٤ ، ص ١٧٩

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٢٥

(٦٣) المصدر السابق ، ص ٢٤٧

وهو ينفجر حماسة : « إن ما هو جدير بالحياة هو أن يكتب الانسان أو حتى يقرأ مثل هذا الشعر على هذا النحو أو يعرف أنه قد كتب أو أن هناك موضوعات يُكتب عنها ! » (٦٤) .

مثل هذا النقد يفيد في أنه ينقل لنا أن هازلت قد سمى « تذوق » الأدب : الشعور بالمتعة الشخصية والصميمية والمعرفة العينية بالنص . إن مثال النقد المطبق لا يكاد يكون نقدا للمعرفة أو الحكم ، نقدا للنسق أو النظرية . إن الناقد - بالأحرى - يفيد كمرشد متحمس خلال معرض لوحات أو كمضيف في مكتبة يرفع كتبه من على الأرفف ويشير إلى فقرات معضلة وحيث قد قرأها . وعندما يريد هازلت - كما يفعل كثيرا - أن يشخص ويحكم (ومن ثم يطور مهمة الناقد) يشرع بشكل غير مباشر . فهو - مثل أى ناقد آخر - يلتقط صفة عامة لكنه ينطلق ليلعب تنويعات عليها باستخلاص خيط كلى من المجازات والترابطات أو التدايعات ومن ثم فإن كراب هو هدف سخريه هازلت لما يسمى نزعتيه الطبيعية الحرفية . يقول هازلت : « إن كراب يعطيك تحجر تنهيدة ، وينحت دمة للحياة في حجر » . وشخصه تذكرنا بالمحفوظات التشريحية وبقطة محنطة في زجاجة ، وشعره أشبه بمتحف أو محل أنتيكات (٦٥) . وهنا نجد أن ما كان يمكن أن يعد رأيا تجريديا قد أصبح محسوسا ويمكن تذكره بالاختصار ، إن هازلت فنان يحاول مهمة تحويل العمل الفنى إلى مجموعة مختلفة بالكامل من المجازات . وأحيانا لا تبدو النتيجة إلا ازدواجا زائدا في وسيط أكثر تفككا وأكثر دونية بشكل حتمى . وفي أحيان أخرى ينجح هازلت بالفعل في المهمة

(٦٤) المصدر السابق ، ص ١٩٩ ، ص ٢٥٤

(٦٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٩٧

النقدية الأصلية فى عملية التشخيص والتقييم بإدراج تماثلات مجازية يكون من الخطأ استبعادها على أنها (مجرد) تماثلات . وواضح أن المنهج له أخطاره ونواقصه : إنه فردى جدا مثل كل الأملعيات الفنية ، ومن ثم لا يسمح بنمو مضطرد من ناقد إلى ناقد مما يشكل كيانا حيا من الفكر النقدى وهو معرض لخطر دائم هو فقدان الصلة بالموضوع . وعلى سبيل المثال فإن الحديث عن الشاعر الكسندر بوب الذى يقدره هازلت على نحو أكبر بكثير من الرومانسيين الآخرين يلخص التقابل بين الشعر الطبيعى والشعر الاصطناعى . ويقول هازلت إن الكسندر بوب « يستطيع أن يصف المرأة المستطيلة الشاملة التى لا تخطىء التى تعكس شخصية على نحو أفضل من السطح الأملس للبحيرة التى تعكس وجه السماء - إن قطعة من زجاج مستقطع أو مزدوج من الحلى تلمع ببريق وتأثير أشد من قطرات ندى بالآلاف تتألق فى الشمس »^(٦٦) . ولكن هذا مضلل بطبيعة الحال على نحو تام لأن بوب لم يصف نفسه إطلاقا فى مرآة ، وقد تحدث بالفعل نهائيا عن « البحيرات التى تهتز من النسيم الملتف » أو عن « الأنسجة المتألفة للندى الشفاف »^(٦٧) .

وأحيانا يدرك هازلت أن منهج الاستشارة له أخطاره : فهو ينقد حديث كولردج الانطباعى عن « جرة حفظ رماد الموتى » لتوماس براون ، ويشير إلى أن النص لا يدعمه بالمرّة^(٦٨) . لكن على النهج أن يمتد بعيدا وباتّساع ويبدو أنه

(٦٦) المصدر السابق ، ص ٧٠

(٦٧) « من أويزا إلى أبييلار » ابسن ١٦٠ « اغتصاب القفل » ، المقطع الثانى ، ابسن ٦٤

(٦٨) هوى ، المجلد السادس ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ يقتبس هازلت من رسالة لكولردج وقد كتب لمراسل مجهول بتاريخ ١٠ مارس ١٨٠٤ وقد نشرت فى مجلة بلاكوود ، العدد السادس (١٨١٩) ص ١٩٧ - ١٩٨ كولردج : أشتات من النقد « بإشراف راييسور (لندن ، ١٩٢٦) وخاصة ص ٢٧١

ينتصر نحو نهاية القرن التاسع عشر فى الفقرات الأورجوانية عند والتر باتر وأوسكار وايلد وفى الشخصيات المقصودة لأناتول فرانس وجورج سنتسبرى . وهى تتلبث فى نقوش فان وايك بروكس .

وعلى أى حال فإن العمل النقدى لها زلت لا يوصف باستيعاب بهذا التحليل لمناهجه الخاصة بالمختارات والاستثارة والتشخيص المجازى والاستجابة الشخصية . فهناك مزيد من النظرية عند هازلت أكثر مما هو معروف بصفة عامة . وعلى الإنسان أن يضع فى اعتباره أنه فى مقابل كولردج كان صحفيا للغاية وكان عليه أن يتعيش من قلمه . وكانت لديه أيضا معرفة دائمة باحتياجات وحدود جمهور الطبقة الوسطى التى يوجه إليها محاضراته . وعندما تحدث عن طبيعة الشعر لابد أنه شعر بقوة بصعوبة الموضوع التجريدى وجعله سائغا بشكل عملى عن طريق الاستطرادات وضرب الأمثلة والتكرارات وليس من العدل أن نحكم على قدرات هازلت بالنسبة لتفكيره النظرى من هذه الأقوال المفككة والشعبية . لقد تعلم درسا من النجاح السىء لكتابه التجريدى المبكر « عن مبادئ الفعل الإنسانى » (١٨٠٥) . ولقد صمم فيما بعد ألا يكون تقنيا ومنهجيا وشبه شعبى . إن له علاقة مختلفة مع جمهوره عما كان عليه الدكتور جونسون أو كولردج أو لاهارب أو حتى أوجست فلهلم شلجل . إنه ليس القاضى ، ليس السلطة التى تنطق بحكم وضعه السلطوى . إنه ليس الشاعر الذى يدافع عن ممارسته أو الفيلسوف الذى يتأمل خصوصية مذكراته (حتى لو كانت منشورة) . إنه رجل متوسط يحاول أن يغرى جمهوره بأهمية الأدب ومتعته . إنه يشعر بقوة بمكانته الاجتماعية . وفى مقال عن « أرستقراطية الآداب » يستنكر سمعة الدارسين الطنانة (أى الناس الذين يعرفون اللاتينية واليونانية) الذين لم يكتبوا أى شىء أو لم يلتزموا بشىء إطلاقا . ويشعر

هازلت بأن المعرفة هي شيء غير شخصي : خاصية قابلية للنقل بينما العبقريّة والفهم هما نفس الإنسان ، جزء لا يتجزأ من ذاتيته الشخصية ^(٦٩) . وهو يزعم مثل هذه الشخصية لنفسه ويدافع عن نفسه دفاعا حارا ضد الإدانة الشديدة من جانب جيفورد وآخرين الذين أنكروا عليه الحق في التحدث عن المؤلفين الكلاسيكيين وهو يلجأ دائما إلى وضعه الاجتماعي البسيط ويفترض نقص التربية والثقيف . إن الشعبية المغروسة بوعي لكتابات هازلت تلائم نظريته . لقد طالب بالخصوصية ولا يثق بالتجريد والنسق إلى حد بعيد وأحيانا يأخذ بالترعة المتعددة الكاملة للحقائق : « أنا أعرف أنه يقال إن الحقيقة واحدة ، لكنني لا أستطيع أن أستنيم لهذا فيلوح لي أن الحقيقة متعددة » ^(٧٠) .

فلو كانت الحقيقة متعددة إذن فإنّ الشعر متعدد : « من السخف أن نفترض أنه لا يوجد سوى مقياس أو أسلوب واحد » ^(٧١) . إنّ الذوق ذاتي . وأحيانا يستجيب هازلت لأمثولة التذوق - وهناك غاية واحدة لهذا : « هناك أناس لا يتذوقون الزيتون - لكنني لا أستطيع أن أستمع كثيرا بن جونسون » ^(٧٢) . لكن لما كان عليه أن ينظر في مسألة الذوق بدقة أكبر اعترف بأنه يوجد معيار عام : « لا يجب أن يكون الذوق هذا وما يفعله بل ما (يجب) أن يسر بشكل كلي مفترضا أن يكون على الناس أن يوجهوا انتباهها متساويا لأي موضوع وأن تكون لديهم نكهة مماثلة

(٦٩) هوبس ، المجلد الثامن ، ص ٢٠٨

(٧٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٠٨

(٧١) المصدر السابق ، المجلد العشرون ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ ، ص ٢٩١

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٩

لهذا « (٧٣) . ويبدو هازلت هنا غير قلق من جرّاء مصطلح (النكهة) أو صعوبات الرأى الذى يذهب إلى أن « كل عصر أو أمة له معياره الخاص » وأن الأدب « محصور فى حدود محلية وزمانية » (٧٤) وهى آراء تنهى كل نقد الأعمال القائمة خارج زمان الإنسان . وأحيانا ما يبدو هازلت أنه يتنصّل من أى يقين بالنسبة للنقد . وهو ينطق بشكوكه عما إذا كان « أى إنسان منذ عشرين عاما سيفكر فى أى شىء عن أى من شعراء عصره » (٧٥) . لكن هذه حالة لابد أنها محاطة بصفة خاصة بالشك ولا تقبل المساومة .

إن مفهوم هازلت عن الشعر عادة مفهوم فضفاض ومتنوع لدرجة أنه يحتوى على تصورات مختلفة . وهو فى دفاعه عن محاضراته عن الشعر (رسالة إلى وليم جيفورد) الذى سخر منها بسبب تفككها وشموليتها الكلية لتعريفه يدرك هو نفسه أنه استخدم مصطلح (الشعر) ليعنى ثلاثة أشياء مختلفة : « التأليف المُنتج ، الحالة العقلية أو الملكة التى تنتجه ، الموضوع الملائم الذى يستدعى هذه الحالة العقلية وذلك فى حالات معينة » . والشىء المشترك الذى يمت إلى هذه الآراء المتعددة هو « حيوية غير عادية فى الموضوعات الخارجية أو فى انطباعاتنا المباشرة والذى يشير حركة التخيل فى العقل ويفضى من خلال الترابط الطبيعى (أو التشارك الوجدانى) إلى تناغم الصوت والإيقاع الخاص بالنظم فى التعبير عنه » (٧٦) . وهو يستطيع أن

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد العشرون ، ص ٢٨٧

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢١٥ - ٢١٦

(٧٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٥

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٤٤ - ٤٥

يستخدم أيضا كلمة (الشعر) بمعنى أفلاطونى والذى يبدو فى معظمه بلا معنى فى إنشائه : « أينما يوجد معنى للجمال أو القوة أو التناغم كما فى حركة موجة البحر وفى نمو الزهرة . . . يوجد الشعر فى لحظة ميلاده » . حتى أن « الخوف شعر ، والشعر خوف ، والحب شعر ، والكراهية شعر . والطفل هو شاعر فى الواقع ، عندما يلعب فى البداية لعبة الاستغماية . . . والبخيل عندما يخفى ذهبه » إنَّ الجمال جميعه ، والعاطفة جميعها ، والإثارة جميعها هى شعر ومن ثمَّ فإننا جميعا شعراء والشاعر يعبر فحسب عما يشعر به هو والجميع على السواء (٧٧) .

وهكذا كان على الشعر أن يوصف بشكل فضفاض فى إطار الحياة الانفعالية للشاعر والقارئ يتأثر به . إن الشعر هو الإثارة والاستثارة ومزج ممارسة الإنسان لقواه الانفعالية . ونحن نحب أن نطلق عنان كراهيتنا واحتقارنا ، ونحن نحب أن يكون لدينا إحساس بالقوة المصطبغة بالعظمة ، وهذا شرح يجد هازلت أنه كاف لإدراج لذتنا فى التراجيديا . ولكن هازلت يجد فى موضوع آخر نظرية مختلفة نوعا : إن التراجيديا « تستنفذ الرعب أو الشفقة بإطلاق مطلق لها » (٧٨) . وفى هذا النثر الملتبس لما جاء عند أرسطو فإن استثارة الشعر تفيد فى الحاجة السيكلوجية للتخلف أو التعويض أو خداع الذات . وهازلت - بشكل قد يرضى الفرويديين - « يعكس أن الشعراء هم عادة ضعاف فى التكوين وأنهم مسترخون وعصبيون وكئيبيون ومن ثمَّ يبحثون

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١-٢ ، المجلد التاسع ، ص ٤٥

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥

عن الراحات التأملية « (٧٩) . إنهم يبحثون عن تعويض لأشكال القصور التي تفرضها الطبيعة عليهم : بايرون بسبب قدمه المشوهة ، والكسندر بوب بسبب تقوس عموده الفقري . إن المؤلفين « يبدون الشوفان الشيطاني الخاص بهم في كتبهم ويأخذون أنغامهم في النظرية « (٨٠) ، ومن ثم فإن الشعراء حاملون : « إن الشعر يستقر في يوتوبيا دائمة خاصة به « والتخيل « يعرض الأشياء لا كما هي في ذاتها بل على نحو ما نعد لها الأفكار والمشاعر الأخرى في تنوع لا متناه من الأشكال وتركيبات القوة « (٨١) . إن الشعر خيال « مكون مما نرغب في أن تكون عليه الأشياء » ، إنه « نظم خيالي قائم على خلفية من أشد ترابطات الأفكار قوة وصميمية « (٨٢) ، وإن هذه الأفكار تشكل إلى حد كبير نسقا متماسكا يثير اهتمام عصرنا . . إن الشعر تعويض ، تخفف ، حلم يقظة ، تحقق رغبة . غير أن هازلت يقول أيضا إن الفن محاكاة للطبيعة ، طريقة للمعرفة ، استبصارا بالواقع . وهو بصفة خاصة في كتاباته عن فن التصوير يؤكد باستمرار تبعية الفن للطبيعة ، وضرورة الخضوع لها : « إن كل شيء هو في الطبيعة وكل ما يفعله الفنان هو أن يجده » ، « إن الإنسان بدل أن يضيف إلى المخزون أو يبدع أي شيء . . لا يستطيع إلا أن يرسم

(٧٩) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٥٨

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ٣٠٨ ، ص ٢٣٦

(٨١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٥١ ، المجلد الخامس ، ص ٤ هل هناك خطأ في الطبع بحيث أن

الصواب هو « مشاعرنا » بدل « المشاعر الأخرى » ؟

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٠ ، ص ٢١١

نسخة ضعيفة غير كاملة «^(٨٣) ، بل إنه توجد حتى فقرة عاطفية بشكل لا يصدق عن عندليب وتيار من الفرح يتدفق من حلقه . وهذا الغناء يفضل على غناء المرأة ، وغناؤها بدوره يعد أكثر طبيعية من الموسيقى المعزوفة على آلة^(٨٤) .

وهكذا نجد أن هازلت معاد بالقطع لنظرية رينولدز عن إضفاء الطابع المثالي وخاصة رأيه القائل إنَّ الفنان المصور يجب أن يجرّد شيئاً مثل الوسيلة الممثلة المعروضة من الطبيعة^(٨٥) . وهازلت في نظريته عن فن التصوير يقترب جدا من تركية النزعة الطبيعية الدقيقة ، لكن صياغاته تنحرف دائما وتتغير ، وكثيرا جدا ، خاصة فيما يتعلق بالأدب ، وهو يدعو إلى الرأي القائل إن الفن يجب أن يستهدف إعادة تقديم « الخصائص » ، تقديم الجوهري في الشيء الجزئي . وعلى أي حال فإن هذه الماهية للشيء المفرد تُذكر أيضا على أنها موجودة في نسيج التداعيات والتراسلات بل وحتى الرموز . وهكذا نجد في هازلت كل الإجابات المختلفة في التراث موجهة إلى التساؤل عن علاقة الفن بالطبيعة . إن النزعة الطبيعية هي في معظمها نسخ حرفي ، استبصار بالتعاطف الوجداني الانفعالي في طابع خاص للشيء ، وأخيرا حدس في النسق الكلي للطبيعة ، في معناها العام بالنسبة للإنسان . ويحدد هازلت العبقرية الأصلية على أنها قوة إعطاء بعض ملامح الطبيعة ، إعطاء « ماهيتها الخاصة » . ومع هذا فإنه يرفض على

(٨٣) المصدر السابق ، ص ٢٠٠ ، ص ٢٩٨

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٧٧

(٨٥) خاصة المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٣١٧ وما بعدها ، المجلد الثاني عشر ، ص ٧٧ وما بعدها ،

المجلد العشرون ، ص ٣٠٢ وما بعدها .

أساس وجود تناقض فى الحدود والألفاظ - الأطروحة القائلة إن الفن يستطيع أن يجسّد التجريدات ؛ وهو يهاجم باستمرار التعميمات فى الفن لصالح استقرار الجزئيات . ويقول إن « المثالى ليس بصفة عامة حصن الشعر »^(٨٦) .

ومصطلح « الاستمتاع » فى نظرية هازلت لا ينطبق فحسب على حمية الفنان ، فإنه أيضا « قوة أو عاطفة تحديد أى شىء » ، إنه حقيقة الطابع الذى ينبعث من حقيقة الشعور . فمثلا ، إن شخوص ميكلائنجلو لها « استمتاع » فى مصطلح هازلت^(٨٧) ، ولهذا فإن التخيل هو ملكة الحدس بطابع الشىء ، قوة التشارك الوجدانى على نحو ما يمكن أن نقول إنه قوة التوحيد من الكائنات الأخرى . وبينما نجد أن أقوال هازلت عن الشعر باعتباره الفيض والتعويض ، الحلم ، النسج الخيالى الذى يوحى بمثال الشاعر الذاتى ، فإنه فى أحيان أخرى وعلى نحو واضح يتصور - بتأكيد أكبر - أن الشاعر يجب أن يكون المتعاطف الكلى الخالى الفردية والذى يندمج فى موضوعاته . وبطبيعة الحال فإن شكسبير هو مثاله الأكبر . وهازلت مثل كولردج يقارن فن شكسبير بفن من يتكلم من بطنه « ليس عليه إلا أن يفكر فى شىء ليكون ذلك الشىء . . . إنه لم يكن شيئا فى ذاته ، لكنه كل ذلك الذى عليه الآخرون ، أو قد يكونون عليه » ، « إنه بروتىوس العقل الإنسانى »^(٨٨) . وهكذا يعزو مكانة أدنى نسبيا للنمط الآخر : الشاعر الذاتى ، الأنانى ، والذى عنده إنما يمثل خير تمثيل وردزورث ،

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢٩٧ ، ص ٢٠٢ - ٢٠٥ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٤٤ وما بعدها بالنسبة للهجوم على التجريد .

(٨٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٧٧ - ٧٨

(٨٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥ ، ص ٤٨ ، ص ٤٧ ، المجلد الثامن ، ص ٤٢

بل إنه حتى يشكو بتناقض واضح لعديد من أقواله الأخرى أن « الخطأ الأكبر للمدرسة الحديثة فى الشعر (أى الرومانسية) هو أنها تجربة لقصر الشعر على مجرد تدفق للحساسية الطبيعية » (٨٩) .

وإن التقابل الذى يرسمه بين بايرون وسكوت هو أيضا قائم على مثل هذا التفضيل لما هو موضوعى . إن سكوت ينال الثناء لأنه « ينظر إلى الطبيعة ويراها ويستمتع إليها ويشعر بها ويؤمن بأنها موجودة قبل أن يتم طبعها وتصويرها » ، بينما بايرون لا يفكر إلا فى نفسه (٩٠) ، إن سكوت ليس إطلاقا « ذلك الكيان غير الشفاف المتطفل الواقف فى طريق شمس الحقيقة والطبيعة والذى يحجبها » (٩١) ، بينما شخوص بايرون : جياور وكورسير والطفل هارولد هم هم نفس الشيء ، وواضح أنهم كلهم هم نفسه هو . لكن الاختيار ليس كامل الوضوح والتحديد . وهو يندد بسكوت بسبب نقص الشعور ويمدح بايرون لأن له (شيطانا) « وذلك هو الشيء التالى لأن يكون الانسان ممتلئا بالله » (٩٢) . وسكوت « لديه كل القوى الممنوحة له من الخارج - وربما ليست لديه أى قوى مماثلة من الداخل . وكثافة الشعور ليست متماثلة لتمييز الصور المجازية » (٩٣) . ومن هنا فإن الشعر يجب أن يكون عاطفة ، لكن خير الشعر هو العاطفة

(٨٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤٤ ، المجلد الخامس ، ص ٥٣

(٩٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٣١٩ - ٣٢٠

(٩١) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٤٠١

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٥٣

(٩٣) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٢٨

الموضوعية : « إن أكبر قوة للعبقرية تتضح فى وصف أقوى العواطف » ^(٩٤) .
هكذا يقول وهو يشير إلى « الملك لير » . و « لير » الذى يصفه هازلت فى
الذروة العليا لتمثيلات شكسبير لانفترض فيه أنه تعبير عن الانفعالات
الشخصية .

هذا التصور للشاعر على أنه إنسان متعاطف ومصنوع للعواطف الانسانية
هو على أى حال مناسبة تتعدّل بها المفاهيم الأكثر تظاهرا عن دور التخيل .
ويرد هازلت للقاموس الاصطلاحي عن النظرية الترابطية كثيرا من الأفكار عن
التخيل التى لم يستطع أن يتحدث عنها وردزورت وكولردج إلا وهما فى أقصى
حالاتهما عظمة ورفعة . وهو يستطيع أن يقول - مثل شلى - إن « الفن
يمكن أن يقال إنه يرفع الحجاب عن الطبيعة » ^(٩٥) وهو يقتبس « دير تترن »
عن « رؤية حياة الأشياء » ويطبق هذا على « الحس الباطنى ، والحدس الأعمق
للطبيعة » ^(٩٦) ، وهو يتحدث عن التصور الحدسى للتماثلات الخفية للأشياء ،
أو - كما يمكن القول - هذه الغريزة الخاصة بالتخيل « التى « تعمل لا
شعوريا مثل الطبيعة » ^(٩٧) . بل إنه يسمّى الفن اكتشافا لنسيج الترابطات
والتداعيات . « إن الشعر الحقيقى ، أو الشعر بأقصى ذروة لا يمكن أن ينتج
إلا بحل النسيج الحقيقى للترابطات والتداعيات ، التى كانت قد التفتّ حول

(٩٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٧١

(٩٥) المصدر السابق ، ص ٧٤

(٩٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٩

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٠٩ ، المجلد السادس عشر ، ص ٨ - ٩

أى موضوع من جانب الطبيعة ، وظروف الانسانية التى لا يمكن تجنبها « (٩٨) .
وهذه العبارة الأخيرة تسمح لهازلت أن يؤازر بولز (٩٩) مع بايرون وأن
يصادق على رأى الذى يذهب إلى أن هناك مادة موضوع شعرية متميزة
وإن كان هذا أمرا صعبا بالنسبة لأسسه السيكولوجية الخاصة به . إن هازلت
يستطيع أن يصادق على الفكرة القائلة إن « الطبيعة هى أيضا لغة .
والموضوعات مثل الكلمات ، لها معنى ، والفنان الحقيقى هو مفسر هذه
اللغة » . وكل موضوع هو « رمز للعواطف وحلقة فى سلسلة وجودنا
اللامتناهى » (١٠٠) . وهكذا يوجد شىء أشبه باللغة الرمزية للطبيعة . بل
إن هازلت يتوصل إلى التوحيد بين « الحقيقة والطبيعة والجمال » على أنها
« فى أقصاها هى أسماء مختلفة لشيء واحد » . فإذا كان الفن هو الادراك
الحسى للحقيقة ، « أى تطور أو تواصل المعرفة » إذن فإن الجمال هو الحقيقة ،
هو الجمال الحقيقى (١٠١) . والتوقف عند « قصيدة عن جرة حفظ رماد
الموتى اليونانية » لكتيس مباشرة فى هذه التأملات يفيد كتعليق ، إن لم يكن
كمصدر .

وهكذا يربط هازلت التدايعات بمذهب (إن كان فى استطاعتنا أن نقول
هذا) لتخيل كتعاطف مع الماهية المميزة للأشياء . بالإضافة إلى هذا نحن نجد

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد التاسع عشر ، ص ٧٥

(٩٩) وليم ليسل بولز (١٧٦٢ - ١٨٢٠) رجل دين وشاعر إنجليزى من القرنين أحيوا الشعر الطبيعى . له أربع
عشرة سوناتا (١٧٨٩) - (المترجم) .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ٨٢ - ٨٢

(١٠١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٧٥ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٢٤

حتى آثارا من رأى الرمزي لرفاق هازلت الرومانسيين وكل التركيز في هذه النظريات يقع على العمليات الذهنية ومعدّات الفنان : العمل نفسه لا يكاد يدخل في المناقشة .

غير أن لدى هازلت أيضا آراء محددة عن أهمية الصوت في الشعر ، وبسهولة يقام جسر بالأحرى يمتد من العملية السيكلوجية إلى موسيقى النظم . وهو في دفاعه ضد جيفورد^(١٠٢) يتخيل « حركة التخيل في العقل ، وقد قادها الترابط الطبيعي أو التعاطف إلى تناغم الصوت وتكييف النظم في علّة التعبير عنه »^(١٠٣) . إن موسيقى العقل يجرى تليتها والتعبير عنها بموسيقى اللغة . وهناك علاقة وثيقة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور . « إن المجانين يغنون . وغالبا مع التجسيد وهو ينساب بشكل طبيعي إلى التنغيم يبدأ الشعر » . وهذا الارتفاع العاطفي للأعماق يعد كافيا من أجل النظم ، من أجل خلط مدّ النظم « مع مدّ الوجدان المتدفق والمدوّى وهو يصطخب »^(١٠٤) . وهذه النظرية الفسيولوجية والسيكلوجية الغامضة المستمرة من المعتنقين في القرن التاسع عشر للترعات البدائية يطرحها هازلت لكولردج برقة كبديل عن تعريف كولردج للشعر^(١٠٥) . ولكن علينا حيثنأ ألا نبحت عند هازلت عن المهارة التحليلية أو حتى الاهتمام العميق بنسج العمل الفني .

(١٠٢) وليم جيفورد (١٧٥٦ - ١٨٢٦) ناقد أدبي وشاعر إنجليزي له مجائيتان عامي ١٧٩٤ ، ١٧٩٥ وهو من أتباع المدرسة القديمة في النقد ويكره المتطرفين المجددين (المترجم) .

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٤٥

(١٠٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ص ١٢

(١٠٥) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ١٣٦

وبصفة عامة فإن وجهة نظر هازلت تجاه الشعر القائم على الفطنة والمجاز الطريف هي وجهة نظر سلبية . إنه يفتح محاضراته الرائعة « محاضرات عن كتاب الكوميديا الانجليز » بتأملات استهلاكية عن الفطنة والفكاهة محاولا أن يميز بين ثلاث درجات ، المضحك ، والساحر ، والمتهم . إن الفطنة تعد « نتاج الفن والخيال » ^(١٠٦) ، لكن الفروق تظل غائمة وغامضة : إنها سيكولوجية وليست مركزة على استخدام الفطنة والفكاهة في الفن وإن كان قد حدث أن قام هازلت بتحليل قصيدة « هدبراس » ^(١٠٧) لبتلر أن عدد أمثلة على الفطنة وفق التصنيفات البلاغية ^(١٠٨) . وهازلت وهو يناقش الشعراء الميتافيزيقيين بصفة عامة ينقدهم نقدا مريرا بسبب الغموض والتجريد العقلي ، وهو يعرض النظرية الكلاسيكية الجديدة القياسية للمجاز . إن المقارنة يجب أن تتم دائما مع شيء أكثر جمالا في الطبيعة أو مع شعور يمس الإنسان على نحو أشد وليس العكس على الاطلاق ^(١٠٩) . وهذه الحجة تستخدم أيضا ضد أسلوب سدنى فى « أركاديا » ^(١١٠) وهو كتاب يقتبس منه هازلت باستمرار كمثال على الاصطناع والفتور والحماسة العقلية ^(١١١) . ولكن هازلت يدرك فى أوقات

(١٠٦) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٨ ، ص ١٥

(١٠٧) هدبراس أصلا هو عاشق أليزا فى قصيدة « الملكة الجنية » من تأليف سبنسر . وفى هذه القصيدة نفسها هو ملك أسطورى لبريطانيا . وقصيدة بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) نشرت أجزاءها بين ١٦٦٣ ، ١٦٧٨ والجدير بالذكر أن « هدبراس » يعنى أيضا نوعا معينا من الهجائيات التى ظهرت فى إنجلترا . (المترجم) .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٦٣ - ٦٤

(١٠٩) المصدر السابق ، ص ٥٠

(١١٠) رواية من تأليف سدنى كان قد بدأها عام ١٥٨٠ لتسليية أختها كونتيسة بمبروك ، ولكن لم تنشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاته . ورأيه فيها لم يكن بالرأى الحسن ، ويقال إنه طلب وهو يحتضر بضرورة إبانتها . (المترجم) .

(١١١) المصدر السابق ، ص ٣٢٠

أخرى أن المجازات الطريفة ليست متناقضة بالضرورة مع الإحساس . ويجرى الدفاع عن بترارك بحجة تاريخية : فإنّ الأسلوب الخاص بالعصر المدرسى الوسيط كان طبيعيا بالنسبة له ، « إن كل الحذلقة ليست عاطفية » (١١٢) . فإذا صممنا من أجل تفسير استحسان هازلت لبترارك مقابل تنديده للشاعر دَنّ وسدنى فإننا - افتراضا - سنرجع إلى انطباعه الذاتى عن الإخلاص أو إلى التأمل التاريخى من أن النزعة المدرسية كانت طبيعية فى العصور الوسطى ، لكنها كانت تصنعا بعد عهد الاصلاح . وفى التطبيق اقتبس هازلت بعض الأبيات من دَنّ مع الاستحسان ، وأحب الكثير مما عند كولى . ولقد كان بعد بولز واحدا من أوائل من اعجبوا بمارفل (١١٣) . وهازلت يقتبس من « إلى سيدتى الحية » (١١٤) ويذكر مختارات وافرة من مارفل فى كتابه « نخبة من الشعراء الانجليز » (١١٥) (١٨٢٤) .

وإن اهتمامات هازلت الرئيسية ليست صورية أو أسلوبية . فهو فى مناقشته لتمثيلات شكسبير يتركز عنده كل شىء على تحليل الشخصوص . وكتابه

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٤٣ - ٤٤

(١١٣) أندرو مارفل (١٦٢١ - ١٦٧٨) شاعر وسياسى إنجليزى من كبار الشعراء الميتافيزيقيين . كتب عن الطبيعة والحديقة والحياة الريفية والموضوعات السياسية والأخلاقية . من قصائده « تعريف الحب » ، « العيون والنمو » ، « أفكار فى حديقة » (المترجم) .

(١١٤) قصيدة من تأليف أندرو مارفل (المترجم) .

(١١٥) هو ، المجلد السادس ، وتشمل المختارات « برمودا » ، « حورية إلى ولد الظبى » ، « الحديقة » ، « على قطرة ندى » ، « المتحف » ، « إلى سيدتى الحية » ، « على التل والأيكة عند بيلبورو » ، « قصيدة مصطبغة بصبغة هوراس » ، وهى مختارات موقفة للغاية .

« شخوص تمثيلات شكسبير » (١٨١٧) كتاب غير ناضح نسبيا . وكثير مما فيه ليس إلا اقتباسات تتخللها ملاحظات متحمسة وشخصية . ولا توجد إلا استضاءة واهنة فيما يقوله والذي يخلط - كأن عن عمد - الخيال بالواقع : « يكاد يكون لدينا تأثير شديد وعاطفة تجاه (إموجين) ^(١١٦) فعندها عاطفة نحو بوستوموس ^(١١٧) وكذلك الملاحظات عن ديدمونة بطلة مسرحية (عطيل) والتي توحى بالفسق كدافع لزواجها من المراكشي ^(١١٨) قد تكون ملائمة إذا ما طبقت على موقف حياتي حقيقي حيث تنطبق بصورة هازلة الواقعية على العلاقات الجنسية ، لكنها لا تنطبق بالمرّة على ديدمونة بطلة التمثيلية :

إنها فتاة ليست جسورة بالمرّة :

لها روح هادئة وساكنة ، حتى أن حركتها تحمر خجلا من ذاتها ^(١١٩) . وهي ليست لحما ودما فعليين ، بل هي شخصية درامية ومع هازلت نحن لسنا بعيدين عن كتب مثل (أنوثة بطلات شكسبير) أو مناقشات عن المسألة الشهيرة : « كم طفلا لدى السيدة ماكبث ؟ » . ولأن هازلت ليس لديه إحساس كاف بالتفرقة بين الفن والواقع فإنه يتأرجح على حافة مثل أشكال العبث هذه .

(١١٦) زوجة بوستوموس في مسرحية شكسبير (سمبلين) ، وهي مسرحية مثلت عام ١٦١٠ أو ١٦١١ وطُبعت لأول مرة عام ١٦٢٢ وهذه الزوجة ابنة سمبلين ملك بريطانيا (المترجم) .

(١١٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٨٠

(١١٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢١٧ ، المجلد العشرون ، ص ٤٠١

(١١٩) عطيل ، الفصل الأول ، المنظر الثالث ، ص ٩٤ - ٩٦ اقتبسها هازلت نفسه ، هوو ، المجلد الرابع ،

وكتابه (شخوص تمثيلات شكسبير) مشبع في جانب منه بوجهة نظر في الفن على أنه مجرد نسخة من الواقع . وهو يعلن أن مسرحيتي شكسبير « أنطونيو وكليوبترا » و « هاملت » هما نسختان من الأحداث الحقيقية وهو يعلن هذا على نحو باعث على الدهشة . و « هاملت » هو « نسخ دقيق لما قد يُفترض فيه أنه حدث في بلاط الدينمارك في زمن سحيق محدد » (١٢٠) . ولكن مرة أخرى يقال لنا حيثذ « إنه (نحن) الذين نكون هاملت » . ويوصف هاملت على أنه بطل رقيق العقل مشابه لبطل جوته أو ماكنزى (١٢١) « ملئ بالضعف والسوداوية ، وهو أشد الناس الكارهين للبشر » (١٢٢) . وهذا يعنى حمل الشخصية المصدرة إلى زمن الإنسان . وهناك تعاطف وتوحد هنا ، وهو يظهر بشكل ما أيضا عندما يقوم هازلت بإنقاذ شيلوك بطل مسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير لأول مرة - على ما أعتقد - في تاريخ شكسبير . إنه يقف في صفه ويشفق عليه ويعتقد أنه « يصعب أن ينصفه قضاته » (١٢٣) . وهازلت يكون في أحسن حالاته عندما يصف إياجو على أنه « هاو للتراجيديا في الحياة الواقعية » والذي لديه « هوس بالمكر والتآمر » ، « وهو نشاط عقلى مريض » (١٢٤) . وفطنة هازلت السيكلوجية تشعّ عندما يتناول شخصية لديها دافع معقد غامض للغاية . ورسمه لشخصية إياجو يفوق وصف كولردج

(١٢٠) هوو ، ص ٢٢٨ ، ٢٢٣

(١٢١) هنرى ماكنزى (١٧٤٥ - ١٨٣١) روائى اسكتلندى ، من مؤلفاته « رجل الشعور » (١٧٧١) ، رجل العالم (١٧٧٣) - (المترجم) .

(١٢٢) المصدر السابق ص ٢٢٢ ، ص ٢٢٧

(١٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٢٠

(١٢٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٧ ، ص ٢٠٩

« لسوءاته التى بلا دافع » أو المحاولة الأخيرة لفكر بروك للتعاطف مع إياجو باعتبارها رفيقا طيبا أساسا .

ولدى هازلت - أكثر من أى من معاصريه الانجليز - وعى شديد بالعلاقات بين الأدب والمجتمع وحس تاريخى قوى . ورغم أنه ليس مستعدا للغاية لتناول الأدب كوثيقة اجتماعية فإنه يستطيع أن يقول إن « جوزيف أندروز »^(١٢٥) هى « عمل إحصائى كامل » وأن يمدح دقة تصوير العادات التى نتلقاها من الروايات الإنجليزية فى القرن الثامن عشر^(١٢٦) . وأحيانا يظهر هازلت على أنه صاحب نزعة جبرية صارمة بالنسبة لأسباب الأدب رغم تمجيده المعتاد للعبقرية . والعبارة القائلة إن « العقل الإنسانى يطفو على مدّ من (الظروف) العظيمة » إذا ما أخذت فى حد ذاتها قد تكون حميدة بشكل كاف ، لكنها قد تعنى بالنسبة لهازلت أنه لا يوجد عقل مفرد يمكن أن يقاوم « الآلة المتسعة للعالم » وأن « الشاعر لا يستطيع أن يفعل شيئا أكثر من طبع عقلية عصره على أعماله »^(١٢٧) . « ابن عصره » هو الشاعر المتأخر للرومانسيين الفرنسيين ويجرى تصويره على أنه واجب وضرورة معا . « إذا كان الأدب فى زماننا قد اتخذ له هذا المنحى المنسرب إلى قناة نقدية أفليس هذا برهانا افتراضيا على أن عليه أن يفعل على هذا النحو »^(١٢٨) . وإن نزعة التجريد باعتبارها الروح الحاكمة للعصر تفسّر انهيار

(١٢٥) رواية كتبها فيلدنج عام ١٧٤٢ واسمها بالكامل « تاريخ مغامرات جوزيف أندروز وصديقه السيد أبراهام أدامز » . (المترجم) .

(١٢٦) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٥ - ٦ ، المجلد السادس ، ص ١٠٦

(١٢٧) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢١٨ ، المجلد الخامس ، ص ٩٦

(١٢٨) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢١٢

الدراما (١٢٩) . إن عبقرية الشاعر يجب أن تتعاون مع عقلية العصر أو القُطر .
« ومهما تكن الاستجابة للتخيل فإنها يجب أن تستقر على شعور غير منقسم
وعلى تراث لا يدحض وعلى إيمان كاثوليكي » (١٣٠) . وهذا القول هو قول
باعث على الدهشة يصدر عن رجل غير ممثّل هو نفسه في الحياة وفي
السياسة .

وهازلت وهو يمتدح العصر الإليزابيثي إنما يمتدح النزعة الإنجليزية فيه
ويمجدّ تأثير عصر الإصلاح لأنه عصر أبدى حفاوة بالناس . إنه يتحدث عن
العبقرية الطبيعية للبلاد والتي أعطت وحدة واتجاها عاما لكل العلل المختلفة
التي تساهم في ازدهار الأدب الإليزابيثي . وشكسبير هو جزء من عصره : « إن
عصره كان ضروريا بالنسبة له » . « إنه يتغاضى عن الإعجاب بالطنطنة
ويقودها في الوقت نفسه ، لكنه يفعل هذا من أرضية العصر الذي عاش فيه » .
لقد كان « واحدا من جنس العمالقة ، لقد كان أطولهم وأقواهم وأكثرهم
رشاقة وأكثرهم جمالا » (١٣١) . إنه لم يكن خارجا على عصره كما أراد
كولردج .

وعلى أي حال ففي كتابين لهازلت هما « محاضرات أساسا عن الأدب
الدرامي في عصر اليزابيث » (١٨٢٠) و « روح العصر » (١٨٢٢) - وهذا
الكتاب الأخير يحتوى على صور لمعاصريه . لا يوجد سوى تحليل واهن
لروح العصر المهيمنة . إن الخطة جامدة ، ويصعب أن توجد أي استمرارية بين

(١٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثامن عشر ، ص ٣٠٥

(١٣٠) المصدر السابق ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٩

(١٣١) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٧٥ ، ١٨٠

المقالات . والتصور التاريخي الرئيسى للعصر الإليزابيثى هو نفسه التصور الأساسى عند وورتن : « إن عصر الفروسية لم يكن قد ولى آنذاك » . إن حياة الإنسان كانت أكثر امتلاء بالمكائد والشراك . لقد كان هناك « المزيد من أشكال الحب التعسة أو الأنداد » . وكانت لا تزال « هى الحدود على حافة الدولة الهمجية »^(١٣٢) . والافتراض الضمنى هو أن « أشكال التقدم الضرورية للحضارة غير محبوبة بالنسبة لروح الشعر »^(١٣٣) . ويناقد هازلت عدة مرات السؤال : « لماذا لا تكون الفنون تقدمية ؟ » هناك أشكال تقدم فى التكنولوجيا والحرية السياسية والعادات وهذا شئ ، لكن أعظم الشعراء وخيرة الفنانين المصورين « تظهر فى التو بعد ولادة هذه الفنون وتعيش فى حالة للمجتمع الذى كان همجيا بالمقارنة فى المجالات الأخرى »^(١٣٤) . والاستجابة للعبقرية ، الاستجابة للمشاعر باعتبارها مستقلة عن التقدم الاجتماعى ، والاستجابة لمزايا الخاطر الأول ، والاستجابة للقرب من الطبيعة ، والاستجابة لنقص التراث المعوق هى من الأمور الشائعة لمدة قرن على الأقل لكن مثل هذه الخطاطية التطورية البدائية لا يجرى عرضها حقا على يد هازلت فى كتاباته الأخرى ، إنه يرسم خطاطيات مختلفة للتطور وهى تواجه فحسب بشكل غامض انهيارا مضطربا فى التخيل . وخطاطية هازلت فى « المحاضرات » عن تاريخ الشعر الإنجليزى هى تطور لخطاطية وورتن . وهو يرى تتابعا من شعر التخيل (فى عهد إليزابيث) إلى شعر الخيال (فى عهد شارل الأول) إلى شعر الفطنة

(١٣٢) المصدر السابق ، ص ١٨٩

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٩

(١٣٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦١ ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥ ، ص ٧

(فى عهد تشارلز الثانى والملكة آن) إلى شعر ما هو شائع مبتذل (فى عهدجورج الأول) وأخيرا إلى شعر التناقض الظاهرى المفروض فيه أنه ازدهر منذ الثورة الفرنسية ^(١٣٥) . وهو فى مناقشته للرواية يحاول أن يقيم تغيراتها من جرّاء التأثيرات الاجتماعية : فالتابع فى عهد هانوفر ^(١٣٦) أعطى مزيدا من الذوق الشعبى للأدب والعبقرية . وعصر جورج الثانى كان عصر أشباه الأدب : « إن السطح الكلى للمجتمع قد تحول إلى زخرفات وزوايا حادة امتدت إلى أردية العصر ونزهاتهم فوق الأرض المفروشة بالحصباء والحواجز المسيجة بالشجيرات المطوقة » . والرواية فى عهد جورج الثالث تشارك فى فوضى هذه الأزمنة ^(١٣٧) .

وأكثر نظريات هازلت تطورا هى محاولته أن يرصد التغيرات التاريخية فى أسلوب الكوميديا الإنجليزية . إن كوميديا شكسبير تسخر برقة من « الزوائد المنعزلة النامية من تربتها المحلية بدون تكلف » . وتوريات فطنة شكسبير ليست خطيرة تماما ، ومن ثمّ فإنّ الكوميديا عنده « اجتماعية وإنسانية » ، وفى الحقيقة « هى مفرطة فى النزعة الطبيعية الممتازة الصالحة للكوميديا » . ولقد تغيرت الكوميديا الإنجليزية عندما « تحولت أشكال الوهن الفردية إلى عادات عامة » ^(١٣٨) ، عندما أصبحت الرذائل - كما فى كوميديا عصر النهضة - رذائل اجتماعية تستحق أن تُعرض حتى يجرى السخرية منها والتهكم عليها .

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٨٢ - ٨٣

(١٣٦) أسرة هانوفر هى أسرة ملكية إنجليزية من ١٧١٤ إلى ١٩٠١ (المترجم) .

(١٣٧) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ١٩ - ٢٠

(١٣٨) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٥ - ٢٦

ومثل هذا التهكم على أى حال له تأثير إما دفع الرذائل الكامنة فى الأعماق أو تدميرها . ومع هذا فإنّ هذا هو رفع عام للشخصية ، وانتشار للتطابق التماثل الذى قتل الكوميديا العبقرية . « ليس النقد الذى يمارسه الذوق العام على خشبة المسرح ، بل النقد الذى تمارسه خشبة المسرح على العادات العامة هو المميت للكوميديا بجعل مادة موضوعها أليفة وصائبة وبلا روح » (١٣٩) . وأفضليات هازلت ترجع إلى كوميديا عودة الملكية . وشكسبير مفرط فى الرومانسية وهو أديب جاد فى كوميدياته ، حيث أنه حتى الشخص المفككة المشوهة تتطلب سماحتنا الشخصية . والكوميديا العاطفية الحديثة تخطئ أيضا ضد نقاء الجنس الأدبى وأغراضه . إن الكوميديا لا يجب أن تكون شأنا من شئون القلب أو التخيل (١٤٠) . وتبدو نظرية هازلت وقد أوحى بها الناقد هوبلير عندما تحدث عن الأسس المماثلة عن تفوق الكوميديا الإنجليزية على الكوميديا الفرنسية . ومثل هذا التفسير له بطبيعة الحال تدفق البساطة المفرطة . وإضفاء الطابع الديمقراطي وزيادة التماثل الاجتماعى اللذان شاهدهما هازلت لايعنيان تلاشى الفردية الإنسانية كمادة خام للكوميديا ؛ إنها نظرية طبيعية مفرطة فى أسلوب تواريخ القرن الثامن عشر « الحداثة » .

ومهما يكن ما يعتقد المرء عن تفسير هازلت العرضى للكوميديا فإنه وصف بنجاح أنماط الكوميديا . كما أنه ميّز وصف أربعة أنماط من التراجيديا : الكلاسيكية والقوطية (الشكسبيرية) والبورجوازية والألمانية أو المتناقضة فى الظاهر (١٤١) . ولكنه إنما يقتفى هنا تماما أثر (محاضرات) شلجل مثلما أنه

(١٣٩) المصدر السابق ، ص ١٥٠

(١٤٠) المصدر السابق ، ص ٢٢ ، ص ٢٨

(١٤١) المصدر السابق ، ص ٢٤٧

معتمد على شلجل فى تميزاته بين القدماء والمحدثين ، بين الكلاسيكى والرومانسى^(١٤٢) غير أن التعارضات المصطبغة بصبغة من شلجل لا تهم هازلت اهتماما عميقا . إن منظوره لا يمتد إلى العصور الوسطى والعالم القديم . إنه يندد بتراجيديات سوفوكليس على أنها « لا تكاد تكون تراجيديات بالمعنى الذى عندنا عن الكلمة » وهو لا يجد فائدة فيما عند أريستوفانس من « تمثيل صامت مجازى وحشى - ونكات عملية هائلة »^(١٤٣) .

هذا النوع من الحكم المندفع يفتح الباب واسعا أمام اتهام هازلت بالجهل والترعة القروية الساذجة وواضح أنه ليس باحثا كلاسيكيا ، لكن يجب على الإنسان ألا يبخسه قدره بالنسبة لاتساع قراءاته الحديثة فى الأدب الانجليزى والفرنسى أساسا مع وجود جولات فى الآداب الإيطالية والأسبانية والألمانية^(١٤٤) . وهازلت ليس بأى حال من الأحوال قرويا ساذجا فى أحكامه ، فلديه حب أصيل ومعرفة بمؤلفين قليلين من العصور الوسطى : تشوسر وبوكاشيو ودانتى وبتراش . وهو يعرف مونتيني وروسو معرفة صحيحة ، ولقد قرأ كل النصوص الأساسية فى الأدب الانجليزى من سدنى وكارلو وطالع . ولديه معرفة واسعة بمراحل التمثيلات من شكسبير إلى أشد الهزليات شيوعا وابتذالا . وتمكنه من الفلسفة تمكن دقيق من الناحية الفنية وإن كان قاصرا على التراث التجريبي الانجليزى والمؤلفين الفرنسيين الذين هم من طبيعة واحدة .

(١٤٢) هور : المجلد السادس عشر ، ص ٦٤ - ٦٥ ، المجلد السادس ، ص ٢٤٧ - ٢٤٨ وهناك يستخدم هازلت التقابل عند شلجل بين المعبد الدورى عند اليونان وكنيسة وستمنستر أبى .

(١٤٣) المصدر السابق ، المجلد ١٦ ، ص ٧٦ ، المجلد السادس ، ص ٣٥ ، المجلد السادس عشر ، ص ٧٩

(١٤٤) يحتوى كتاب « علم جمال وليم هازلت » للمؤلفة اليزابيث شنيدر ملحقا بقراءات هازلت .

وعلى أى حال هناك بعض الحق فى الاتهام الموجه إلى هازلت بأنه « ماذح سطحى »^(١٤٥) ، وهذا يتمشى مع نظريته فى الذوق وتصوره الكلى لدور الناقد باعتباره إنسانا وسطا بين الشاعر والقارئ ، حتى أن هازلت إنما يعانى من نقص معين من التمييز وأن لديه كاثوليكية مفرطة فى التذوق . ولكن لا يستطيع الانسان أن يقول إنه ليس لديه سلم من القيم ، ليست لديه معايير . إنه وهو يحاضر عن عصر اليزابيث أراد أن يسلى مستمعى هذا العصر بأدب لا يزال يحظى بتقدير واهن خارج شكسبير ، لكنه لم يشارك لامب فى حمسه لفورد^(١٤٦) ، لقد كان معاديا دائما لبن جونسون وكان مستاء تماما من « أركاديا » لسدننى . وهو فى كتابته عن شخوص تمثيلات شكسبير تصور وظيفته على أنها مماثلة لمكتشف الجمل فى المسرحيات المعروفة على نحو أقل . لكنه كان باردا للغاية إزاء مسرحية شكسبير « زوجات وندسور المرحات » ومسرحيته « خاب سعى العشاق » ومسرحيته « كوميديا الأخطاء » . وهو لم يشارك فى الإعجاب الجديد بقصائد شكسبير : ولقد سمى قصيدة « فينوس وأدونيس » و « لوكريس » لشكسبير « بيوتا ثلجية » وكان متحيرا صراحة إزاء السونيتات^(١٤٧) .

لقد كتب هازلت الكثير عن معاصريه - ولقد واجه الاختبار الصعب فى تمييز خيرة مَنْ فى عصره على نحو رائع - وهو اختيار صعب للغاية حتى أنه

(١٤٥) ج . م . روبرنسون : « مقالات نحو منهج نقدي » (لندن ، ١٨٨٩) ص ٨١

(١٤٦) هاو ، المجلد السادس ، ص ٢٦٨ - ٢٦٩

(١٤٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٥٨ - ٣٦٠

نادراما يواجهه حتى أعظم النقاد . ورغم أن نظرة هازلت السياسية نغصت علاقاته بوردزورث وكولردج ، إلا أنه اعترف دائما بعظمتيهما كشاعرين . ومحدودياته - نزعتة التجريبية الأساسية ونزعتة الشكية ، وعدم ثقته بأى شيء بعده صوفيا - لا تظهر إلا في عدم استيعابه لقصيدة « كوبلا خان » وقصيدة « كريستابل » لكولردج^(١٤٨) . ويبدو أن مدحه لسكوت مبالغ فيه ، ولم تكن هناك حينئذ إلا قلة من المؤلفين يمكن عقد مقارنة سكوت بهم على نحو دقيق في ذلك الوقت . وبجانب هذا لدى الانسان شعور بأن هازلت عدل لكي يكون منصفاً لكاتب كرهه باعتباره القوة المهيمنة وراء الصحفيين من حزب المحافظين^(١٤٩) . ولم يكن هازلت - على نحو مؤكد - مخطئاً في رأيه المتدنى بالنسبة لبايرون الذي أنتقده لا كصاحب نزعة أخلاقية فحسب ، بل أيضا كصاحب « نزعة سلافية » مفككة في أسلوبه والابتذال في أفكاره . وكل ما هنالك أنه بدا غير مقدّر - على نحو متبلّد - لمؤلف بايرون « دون جوان »^(١٥٠) وهازلت - حتى يقدم كاتباً على الأقل - كان على حق أيضا في تقديره المتواضع لشلى . لقد نوّه بضعف تأليفاته الأكثر طولا و « التباسه أو غموضه المتألق » ، ولم يمدح إلا ترجماته مديحا شديدا^(١٥١) . ولقد أعجب بكيّس

(١٤٨) هاو ، المجلد التاسع عشر ، ص ٣٢ - ٣٤ عرض تحليلي في مجلة « اكزفر » ٦ يونيو ١٨١٦ ولم يكتب هازلت العرض التحليلي الشهير لقصيدة « كريستابل » في مجلة ادنبرة ريفيو في سبتمبر ١٨١٦ لقد طرحت اليزابيث شنيدر دليلا دافعا على أن الذي كتبه هو توماس مور في مجلة « منشورات رابطة اللغة الحديثة » العدد ٧٠ (١٩٥٥) ص ٤١٧ - ٤٣٢

(١٤٩) هاو ، المجلد الحادي عشر ، ص ٦٨ انظر ملاحظة هاو (المجلد الحادي عشر ، ص ٣٣٥) والتي تظهر أن

عنف هازلت لم يكن بالذي ليس لديه حنق أيضا المجلد العاشر ص ٢٢٥ ، والمجلد التاسع عشر ، ص ٩٥

(١٥٠) المصدر السابق ، المجلد الحادي عشر ، ص ٧٠ ، ص ٧٥-٧٦

(١٥١) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٢٦٦ ، ص ٢٧٠ ، ص ٢٨٠

وأحبه رغم أنه بالغ فى تخته ورقته (١٥٢) . ومثل هذه الأحكام لم يكن يعادلها مديحه المفرط لكتاب متدئين : فروجرز ، كامبل ، سودى ، موروحى كراب ولاندر يجرى إصدار حكم عليهم بعدالة ، بل حتى يمكننا أن نقول بتجرد ، إذا ماتغاضينا عن سياق الحرب السياسية . ولقد شعر هازلت بأنه حر حتى فى نقده لصديقه المحبوب لامب بسبب أهوائه وترجماته وتقلباته فى ذوقه (١٥٣) . وإذا كان هازلت قد أفرط فى تقديره لجفرى فإن هذا أمر مفهوم ، فجفرى كان صاحب فضل عليه وكان نصيره وحاميه ، وكان أنموذج النجاح لنقده الصحفى .

ولم تكن لدى هازلت النواقص التى أفسدت أقرب منافسيه المتقدين : جونسون وكولردج : النزعة الشعوية والتكلف والتوبيخ الزئبقى . ورغم أنه يمكن أن يكون واعيا بالتراث الإنجليزى فإنه يبدو له قوطيا حافلا بالزخرفة الغريبة وهو تراث يستلهم « بان » (١٥٤) لا « أبوللو » (١٥٥) ، وهو لم ينخرط فى الخط من قدر ما هو فرنسى ، بل إنه بالأحرى يدافع عن الفرنسيين ضد وردزورث وكولردج ويبدى إعجابا شديدا بمونتيني ومولير بل وحتى فولتير وروسو . ولم يكن معصوب العينين إلا بالنسبة لمزايا التراجيديا الفرنسية : فإن التعليقات على راسين لم تظهر أى فهم عميق لفنه . وهو

(١٥٢) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ ، المجلد الثامن عشر ، ص ٢٦٨ من الملاحظات فى الهامش ، المجلد السادس عشر ، ص ٢٦٩ ، المجلد الثامن ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥

(١٥٣) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٧٨ - ١٨٣ عن مدرسة « الخوارق » فى النقد أنظر المجلد الثامن ، ص ٢٢٥ - ٢٥٦ ، المجلد السابع عشر ، ص ٢١٨

(١٥٤) فى الأساطير اليونانية هو إله الغابات والمراعى والقطعان والرعاة (المترجم) .

(١٥٥) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٩٢

متحرر من التكلف الذى أحاط فى أيامه بالثقافة الإنجليزية ، وعندما قام بالفعل بتهذيب نصه فإنه أشار بأمانة إلى « التغير فى العادات والسلوكيات »^(١٥٦) : لقد ناقش واقتبس من « روميو وجولييت » مع لمحات جانبية لكتاب بودلر « عائلة شكسبير »^(١٥٧) ، وأدرج أقوالا مباشرة عن بوكاشيو وتشوسر بدون أن يستنكر نزعتها اللاأخلاقية . لقد كان متحررا من النزعة التعليمية الفجة والنزعة الخلقية الشائعة بين النقاد الانجليز ، ولم تكن لديه نأمة وعظ كانت سائدة فى عديد من كتابات كولردج .

وعلى أى حال لا يفى هذا أن هازلت كان عالما جماليا أو حتى أن لديه التقاطا واضحا بما هو جمالى متميز فى الأدب . لقد أفرط فى الاهتمام بالسياسة والتأثيرات الاجتماعية للأدب فلم يؤمن بأى علم مستقل للفن . إن الأدب هو توصيل للانفعال ، ومن ثم فإنه يصعب تمييزه عن الاغراء والدعاية والخطابة : والتقط هازلت ببساطة أن « أكثر الكتاب الأخلاقيين هم أولئك الذين لا يتظاهرون بحسبان أى أخلاق »^(١٥٨) ، وأن شكسبير - أنموذج كل الشعراء - « كان أقل الكتاب جميعا فى النزعة الأخلاقية ، فالأخلاقيات (التى تسمى عادة هكذا) تتكون من كراهية فطرية ، وان ألمعيته تتكون من التعاطف مع الطبيعة الإنسانية فى كل ظلالها ودرجاتها وأشكال سموها وأشكال إحباطها »^(١٥٩) . وهذه العبارات يمكن أن تنطبق أيضا على المنهج الأساسى

(١٥٦) هاو ، المجلد السادس ، ص ٥٦ ولم يستطع هازلت أن يقتبس « قصيدة عن العرس » من تأليف سكلنج كاملة .

(١٥٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٥٣

(١٥٨) المصدر السابق ، المجلد السادس عشر ، ص ٦

(١٥٩) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٨٣

عند هازلت ويمكن أن تصف قيمته الخاصة : التعاطف ، « إدراك حسي رائع لكل الأساليب وكل نوع ودرجة من الروعة » (١٦٠) .

ولقد مارس هازلت نقد الجماليات وتوصيل لذات الأدب إلى جمهور جديد وشغوف بوسائل كثيرا ما كانت بعيدة عن التحليل العقلي والوضوح النظرى . لكنه تمسك بإحكام بالتراث التجريبي الإنجليزى وأذواقه الغريزية ، ونادرا ما كان يمكن أن يعد مسئولا عن كل التطورات اللاحقة فى ذلك التراث ، « المغامرات المتعسفة بين الروائع » لأساتذتنا العظام والمديح الذى بلا تمييز والممارسة الجوابية من جانب رجالنا من المتوسطين وأصحاب الدعاية للعروض التحليلية فى الصحف فى أيام الأحد والسبت . والتأثير المباشر لمناهجه كان رائعا وجميلا . ولقد كتب الناقد الفرنسى سانت - بوف سونيتاته التخيلية من خلال هازلت ، وعنوان أول مجموعة له - « صورة معاصرة » - تبدو ترجمة لعنوان فرعى لكتاب هازلت « روح العصر » (١٦١) . وفى إنجلترا طور دى كوينسى ولى هنت وماكولى النقد الشعبى عبر خطوط أوحى بها كتابات هازلت . ومن بين الشعراء أصبح كيتس تلميذا مقربا منه .

وفى تاريخ للنقد يجب تناول جون كيتس (١٧٩٥ - ١٨٢١) كملحق لهازلت ، فإنه من الصعب اعتبار الشاعر كيتس ناقدا محترفا ، رغم أنه كتب عرضا تحليليا واحدا ونشر نقدا لعرضين قدمهما الممثل كين (١٦٢) ، وترك

(١٦٠) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٢٢٤ - ٢٢٥

(١٦١) أنظر : « صور معاصرة » (باريس ، ١٨٧٠) ، المجلد الثانى : ص ٥١٥

(١٦٢) ادmond كين (١٧٨٩ - ١٨٢٣) ممثل إنجليزى اشتهر بتمثيله لنور شيلوك فى مسرحية شكسبير « تاجر البندقية » عام ١٨١٤ ثم قام بنوار هاملت وعطيل وإياجو وماكبث ولير وريتشارد الثالث . أعاد إدخال الأسلوب الطبيعى فى التمثيل . (المترجم) .

ملاحظات هامشية على نسخ الملتون وشكسبير وبرتون ، وتحدث عن الشعر والشعراء في رسائله الخاصة ^(١٦٣) . ومن الناحية الثقافية كان كيتس معتمدا على هازلت ووردزورت . فإذا ما أخذنا أقواله بشكل تجريدي محض فإنها لا تحتوى أى شىء جديد تماما . ولكن بعض عباراته المتناثرة تشكل عقيدته عن طبيعة الشاعر والشعر ، وهى يجرى تذكرها تماما حتى أنه يجب استدعاؤها فى أى تاريخ للنقد . لقد كان لكيتس صوته الشخصى الخاص به والذى لا يجب أن يغرق فى الجوقة الرومانسية العامة .

لقد أعجب كيتس بهازلت إعجابا غامرا : لقد قرأ كتاباته ، وعلق فى الحواشى على نسخة من « شخوص تمثيلات شكسبير » ، وتوجه إلى محاضراته عن الشعراء الإنجليز ، وتحدث عن « عمق ذوقه » على أنه من ضمن « ثلاثة أشياء مبهجة فى عصره » وتأثر « بشيطان شعره » . وعلى أى حال لقد اعترض على تقديره المتدنى لشارترتون ^(١٦٤) وشعر بأنه خال من الفكاهة بالنسبة لقصيدة « الغجر » لوردزورت وسيء النصيحة فى التلميح إلى شعر سوذى الرمادى ^(١٦٥) . غير أن أسلوب تقديرات كيتس المليئة بالحمية لتمثيل

(١٦٣) المقالات والملاحظات الهامشية يمكن أن توجد فى المجلد الثالث من كتاب هـ . بـ فورمان : « الأعمال الكاملة » (١٩٠٠ - ١٩٠١) وإلى هذه يجب إضافة تلك الواردة فى « شكسبير عند كيتس » بإشراف كارولين سبرجيوس ، أكسفورد ، ١٩٢٩

(١٦٤) توماس شارترتون (١٧٥٢ - ١٧٧٠) شاعر إنجليزى انتحل الشعر ونسبه لعدد من الشعراء . قدمت له فى لندن أوبرا « الانتقام » ونالت نجاحا . وبسبب فقره تعاطى السم وهو فى الثامنة عشرة من عمره (المترجم) .

(١٦٥) أنظر المناقشة الكاملة عند س . د . ثورب : « كيتس وهازلت » مجلة « منشورات رابطة اللغة الحديثة » العدد ٦٢ (١٩٤٧) ص ٤٨٧ - ٥٠٢ ونسخة كيتس من كتاب هازلت « شخوص » فى جامعة هارفارد . والنص وارد عند أمن لويل « جون كيتس » (بوسطن ، ١٩٢٥) المجلد الثانى ، ص ٥٨٧ - ٥٩٠ والإشارات الأخرى هى إلى « الرسائل » ص ٧٩ ، ص ٢٠٩ ، ص ١٠٦ ، ص ٥٦ ، ص ٢٣

كين هو مجرد معارضة لهازلت ، وآراؤه المحورية فى الشعر هى اتفاق كامل مع آراء هازلت .

وأحسن الفقرات المعروفة وأكثرها مدعاة للدهشة فى رسائل كيتس هى تلك الفقرات عن اللاشخصية ، « القدرة السالبية » للشاعر . و « القدرة السالبية » عند كيتس تعنى شيئاً خاصاً جداً ، القدرة على أن الشاعر « يكون فى وسط اللايقينيات والأسرار والشكوك دون السعى المحموم وراء الواقعة والعقل » ، وبهذا المعيار فإنّ الشاعر (كان فى عقل كيتس دائماً شكسبير كأنموذج له) لا يجب أن يكون ملتزماً ، لا يجب أن يكون - مثل كولردج - فيلسوفاً « غير قادر على أن يظل قانعاً بشبه معرفة »^(١٦٦) . ومن ثم فإن « القدرة السالبية » هى عبارة تحدد التقاط كيتس لطبيعة شئ جمالى ليس هو نفسه ما هو عقلى أو ما هو تعليمى . وكيتس يردّ بما هو تعليمى مفضوح عدة مرات : يقول وهو يتحدث عن وردزورث : « إننا نكره الشعر الذى له تصميم واضح علينا » ، « نحن لا نريد أن ننجرّ إلى فلسفة معينة »^(١٦٧) .

ويبدو شلى فى نظر كيتس صاحب دعاية بشكل مفرط فى النظم : وفى الرسالة الوحيدة التى كتبها له نصحه « بأن يكبح الجراح » وأن يكون فيه المزيد من الفنان و « أن يملأ كل موضع فى موضعه بالمعدن النفيس »^(١٦٨) . ولكن معاودة إدراك أعمال الشاعر الخاصة هذه لا تعنى النزعة الجمالية التى

(١٦٦) الرسائل ، ص ٧١ (٢١ ديسمبر ١٨١٧) .

(١٦٧) المصدر السابق ، ٩٥ (٣ فبراير ١٨١٨) .

(١٦٨) المصدر السابق ، ص ٥٠٧ (أغسطس ١٨٢٠) .

ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر ، وهى الرأى الذى يذهب إلى أن الشاعر هو صانع أشياء جميلة وزخرفية بلا فائدة فحسب . وهذا يعنى أن كيتس « لم يكتب إطلاقا بيتا واحدا من الشعر وهناك أدنى ظل من الفكر العام »^(١٦٩) وأن الشعر يجب أن يأتى (على نحو ما شعر به كيتس أنه يأتیه وهو فى أفضل حالاته) « على نحو طبيعى أشبه بأوراق شجرة ما »^(١٧٠) . « إن عبقرية الشعر يجب أن تعمل عملها من خلاصها فى الإنسان : وهى لا يمكن أن تنضج بالقانون والتصور العقلى بل بالإحساس واليقظة فى ذاتها . إن ما هو ابداعى يجب أن يبدع نفسه »^(١٧١) . ومن ثم فإن الشعر بالنسبة لكيتس أساسا تعبير ذاتى وتعبير عن الوجدان لا الافكار أو المفاهيم الأخلاقية .

وكيتس فى أحوال مختلفة وبتزايد نحو نهاية حياته القصيرة أدرك مطلب الانسانية الملقى على عاتق الشاعر . وهو فى ملاحظة غريبة عن (الفردوس المفقود) لملتون اكتشف تناقضا بين « عاطفة ملتون الحارة للترف الشعرى » و « حماسات الأغنية » التى جعلت ملتون الناضج « ينفذ من خلال السحاب الذى يغلف مجالات النظم إلى الفردوس ليكتب شعرا دينيا وسياسيا »^(١٧٢) . وهو لم يستطع أن يأسف أن ملتون لم يكبح جماحه . وهو فى « سقوط هيريون » قد رسم تقابلا بين الشاعر والحالم :

مختلفان ، ضدان تماما ، نقيضان ،

(١٦٩) المصدر السابق ، ص ١٣١ (٩ أبريل ١٨١٨) .

(١٧٠) المصدر السابق ، ص ١٠٧ (٢٧ فبراير ١٨١٨) .

(١٧١) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ (٩ أكتوبر ١٨١٨) .

(١٧٢) الأعمال ، بإشراف فورمان ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٦

الواحد يسكب بلسماً على العالم

والآخر يربكه

لقد أصبح الشاعر واحداً من أولئك :

... الذين بالنسبة لهم أشكال تعاسة العالم

بائسة ، ولا تدعهم يستريحون (١٧٣) .

ولكن هذه المعرفة يصعب أن تكون متناقضة - فى عقل كيتس - بالنسبة للبصيرة الأقدم من أن الشاعر يجب أن يكون نفساً ، ذاتاً على نحو ما عليه وردزورث تقف بمنأى عن الانسانية مؤثرة وإن كانت استثناء فريداً . إن الشخصية الشاعرة « ليس لها نفس بأنها كل شيء ولا شيء ... » إن لديها الكثير من الابتهاج فى تصور (إياجو) على أنه (أموجن) وما يصدم الشاعر الفاضل يبهج الشاعر المتقلب ... إن الشاعر هو أشد الأمور اللاشعرية لآى شيء فى الوجود ، لأنه ليست له هوية ذاتية إنه (يُخبر) باستمرار ويشغل كيانا آخر « (١٧٤) . وهو يلجأ إلى مجازات هى شامليون المتقلب وبروتس الهوائى المتغير وهى مجازات استخدمها كولردج وهازلت بالنسبة لشكسبير : وكيتس مثل كولردج ووردزورث شعر بأن يكون الشاعر على هذا النحو لهو السعادة المطلقة : « لقد كان شكسبير مخلوق الله الذى تشكل وهو السعيد

(١٧٣) الابيات ١٩٩ - ٢٠٢ ، ١٤٨ - ١٤٩

(١٧٤) الرسائل ، ص ٢٢٧ (٢٧ أكتوبر ١٨١٨) استخدمت تعبير « يخبر » بدل « فى من أجل » كما يقترح

ج . بومونت ، ٢٧ فبراير ، ١٩٢٠

الكامل والوحيد « (١٧٥) . غير أن كيتس - فى بعض الأحيان - لا يخلو من ندم والخط من قدر النفس ، الاستسلام على مَضَض للإنسانية العادية ومزاياها أمام الهمة العظيمة للشاعر . وهناك شىء يشبه الحسد لمن هم أصحاب قوة ونفوذ . وعلى أى حال ، هذه مسألة خاصة بسيرة كيتس والسيكولوجيا لا النظرية النقدية .

إن انشغال كيتس هو بالشاعر وشخصه ووظيفته وليس بالشعر كنظم ومعنى . ولما كان حرفيا رائعا فإنه لابد وقد فُكّر فيه وشعر بهذه المعضلات . لكنه لم يترك إلا صيغا قليلة : إن اهتمامه بتعاقب الأصوات اللينة المفتوحة والمنغلقة لم تعرف إلا مما أورده أحد الأصدقاء (١٧٦) . ومن وصفه لكيان الممثل كين نعرف مقدار القوة التى شعر بها كيتس تجاه نسيج النظم الرخيم . لقد اعتقد أن « الفقرة المنعمة فى الشعر حافلة بالذات الحسية والروحية معا . ويتم استشعار ما هو روحى عندما تظهر كل الحروف والنقاط فى اللغة المشخصة الغامضة لتعاطفنا الخالد » (١٧٧) . غير أن هذه العبارة مع استخدام مصطلح (الهيروغليفية أو الإلغاز) والذى نلقاه عند ديدرو ليس إلا جانبا معذبا . وعادة ما يتحدث كيتس عن الشعر فى إطار الصفات الشعرية التى امتدحها وردزورث وهازلت : الشدة ، الابتكار ، الخيال ، أو التخيل ولا توجد عند كيتس سوى لمحات نادرة من التصوير الأفلاطونى : رسالة قديمة تقول بفخر إن « ما يلتقطه

(١٧٥) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٠

(١٧٦) رسالة بنيامين بايل إلى لوردهوتون ٧ مايو ١٨٤٩ اقتبسها و . ج . بيت « التطور الأسلوبى لكيتس »

(نيويورك ، ١٩٤٥) ص ٥١

(١٧٧) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٠

التخيل على أنه الجمال يجب أن يكون هو الحقيقة ^(١٧٨) ، وخاتمة « قصيدة
عن جرة حفظ رماد الموتى » : الجمال هو الحقيقة ، والحقيقة هي الجمال - هذا
هو كل شيء - هو ما تعرفونه على الأرض ، وهذا هو كل ما تحتاجون إلى أن
تعرفوه . ولا يجب أن نحاول هنا أن نفسر هذه الكلمات بمعزل عن القصيدة ،
كحديث درامى عن جرة حفظ رماد الموتى . وإن كان هذا ضروريا من أجل
القراءة الكاملة وحتى خارج السياق عبر الشاعر ت . اس . إليوت . فإنّ
التوحيد بين الحقيقة والجمال يعنى شيئا مستوعبا ومحددا على نحو كامل ،
شيء ملازم للفقرات المشابهة عند هازلت . إن الفن هو إدراك للحقيقة . وكل
شيء واقعى (ومن ثم كل شيء حقيقى) جميل ^(١٧٩) .

(١٧٨) الرسائل ، ص ٦٧ (٢٢ نوفمبر ١٨١٧) .

(١٧٩) هناك مناقشات مستفيضة عديدة لهذه الفقرة ، وأفضلها مدلتون دى فى « دراسات عن كيتس » ،
اكسفورد ، ١٩٣٠ ، جيمز . كالدول فى « خيال كيتس » ، أتاكا ، ١٩٤٥ ، وكلنت بروكس فى « دعاء على شكل جرة
حفظ رماد الموتى » ، نيويورك ، ١٩٤٧ وقول إليوت « لقد فشلت فى مهمة » يرد فى ملاحظة فى الفصل الثانى من مقال
دانت « مقالات مختارة » (لندن ، ١٩٣٠) ص ١٥٦

المصادر والمراجع

Hazlitt is quoted from *The Complete Works*, ed. P. P. Howe, 21 vols. London, 1930 (cited as Howe). There are two good modern lives: P. P. Howe's London, 1922; later ed. 1949) and Catherine Macdonald Maclean's, *Born under Saturn*, New York, 1944. The best discussion is Elisabeth Schneider's *The Aesthetics of William Hazlitt*, Philadelphia, 1933, John Bullitt's "Hazlitt and the Romantic Conception of Imagination," PQ, 24 (1945), 343-61, makes important suggestions. There is a good comment in *Criticism: The Major Texts*, ed. W. J. Bate (New York, 1952), pp. 281 - 92. Karel Stepanik's *W. H. jako literární kritik* (Brno, 1947), in Czech, is negligible. The essays by Garrod, Ker, Saintsbury, and Virginia Woolf are slight.

Lamb is quoted from the Works, ed. Thomas Hutchinson (Oxford, 1924), Vol. I, entitled *Miscellaneous Prose, Elia, Last Essays of Elia*, and the Letters, ed. E. V. Lucas, 3 vols. London, 1935 (cited as Letters). The standard books by E. V. Lucas, and Derocquigny say little about the criticism. Interesting comments appear in E. M. W. Tillyard's brief introduction to his anthology, *Lamb's Literary Criticism*, Oxford, 1923.

Keats's Letters are quoted from M. B. Forman, 4th ed. Oxford, 1952 (cited as Letters) the essays from *The Complete Works*, ed. H. B. Forman (London, 1901), Vol. 3. On Keats's criticism Clarence D. Thorpe, *The Mind of John Keats* (Oxford, 1926) and James R. Caldwell, *John Keats' Fancy* (Ithaca, N. Y., 1945) are most useful. Walter J. Bate, *Negative Capability* (Cambridge, Mass., 1940), has good suggestions, and C. D. Thorpe discusses "Keats and Hazlitt" in *PMLA*, 62 (1947), 487 - 502.

(۸)

السيدة دى ستال وشاتوبريان

إن الكلاسيكية الجديدة في فرنسا ، لا في تعريفها الحاد على أنها « الذوق الحسن » فحسب ، بل أيضا كنسق من القواعد والأوصاف - استدامت على نحو أطول فيها عن أى بلد كبير آخر . ورغم أن الثورة الفرنسية أوجدت قطيعة مع الماضي بشكل جاد في مجالات عديدة ، فإنها دشنت إحياء جديدا للكلاسيكية الجديدة ، بل لقد حمى نابليون العقيدة الكلاسيكية الجديدة حتى رسميا . ولم تظهر نقطة التحول إلا عام ١٨١٤ بعد سقوط نابليون عندما نُشر لأول مرة في فرنسا كتاب شلجل « المحاضرات الدرامية » وكتاب السيدة دي ستال « عن ألمانيا » . ولكن حتى بعد عودة الملكية بعودة أسرة البوربون فإن المدافعين عن (النظام القديم) في الأدب - تدعمهم الحكومة والأكاديمية الفرنسية والمشاعر السياسية للعصر التي رأت في انقطاع نسق الكلاسيكية الجديدة مماثلا لسقوط التناعم السياسى والثقافى الفرنسى - استطاعت أن تكف عن القتال العنيف . وفى عام ١٨١٤ كانت هناك صحيفة ساخرة هي « القزم الأصغر » رسمت معاهدة ساخرة من الاتحاد الرومانتيكى إزاء الهزيمة المطبقة للأدب واللغة الفرنسية ، وهي المعاهدة التي وقعتها السيدة دي ستال وشلجل الخ^(١) . وفى عام ١٨٢٢ قام الغوغاء بمطاردة الممثلين الإنجليز من المسرح منددين : « يسقط شكسبير ! هذا المؤيد لمعسكر دوق ولنجتون »^(٢) .

(١) طُبعت فى أوغلى : « الجدل الرومانسى فى فرنسا » ص ٢٦١ - ٢٦٢ ونفس الصحيفة طبعت مقالا آخرًا يرسم

توازيا بين غزو جيوش الحلفاء وهجوم الفطريات الرومانسية فى ٢٠ يناير ١٨١٥ ، أوغلى ص ٢٦٤ - ٢٦٧

(٢) ستندال « راسين وشكسبير » بإشراف ب . مارتينو (باريس ، ١٩٢٢) المجلد الأول ، ص ١٤١ وهناك فقرات

مماثلة فى « مراسلات إنجليزية » بإشراف هـ . مارتينو (باريس ، ١٩٣٥) المجلد الأول ، ص ٢١ ، المجلد الثالث ،

ص ١٣٤

وعلى أى حال ففى عشرينات القرن التاسع عشر سادت وجهة النظر الجديدة على نحو أكثر وأكثر : وتبين هذا كاملا فى كتاب ستندال « راسين وشكسبير » (١٨٢٣) وفى المناقشات المعتدلة لصحيفة « جلوب » (١٨٢٤ - ١٨٣١) وأخيرا فى مقدمة هوجو لمسرحية « كرومويل » (١٨٢٧) وتغيرت القناعات الدرامية الفرنسية بشكل قاطع بعد انتصار مسرحية « هرنانى » فى فبراير ١٨٣٠ . وفى النقد الأدبى العام فإن ظهور الناقد الشاب سانت - بوف يشكل القطيعة : لقد تضامن سانت - بوف مع صحيفة « جلوب » ، غير أن سماته النقدية لم تتحدد إلا مع كتابه عن الشعر الفرنسى فى القرن السادس عشر (١٨٢٨) وسلسلة المقالات عن الكلاسيكيات الفرنسية والتي بدأت تظهر فى العام نفسه فى « مجلة باريس » .

وهكذا كانت العملية طويلة ومؤلة : لقد كانت فى غاية الأهمية لتاريخ الأدب الفرنسى ، كما أن فرنسا كانت لا تزال أنموذجا للرواية الأخرى وفى جانب من أجل الأمم السلافية ، لقد كانت عملية ذات أهمية عالمية . ولقد كانت إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية متأثرتين مباشرة أساسا بالسيدة دى ستال وكتابها « عن ألمانيا » والتي ألهمت كلا كارلايل وإمرسون فى تنقييها عن أفكار جديدة فى ألمانيا . . ولكن إذا نحن نظرنا إلى العملية الفرنسية من منظور تاريخ عام للأفكار النقدية فإن دلالتها ستهتز بشكل كبير . والمناقشات عن الشمال والجنوب ، والكلاسيكى والرومانسى ، والمسيحى والوثنى ، والوحدات الثلاث ، والعقل والوجدان ، وهكذا ، التى شغلت المناقشات فى العصر لا تكاد تدفع أى شىء إلى الأمام مما لم يُذكر فى إنجلترا أو ألمانيا من قبل . ولقد أعاد ستندال استرجاع مجادلات دكتور جونسون ضد الوحدات الثلاث بل حتى اقتباسها حرفيا بدون إقرار . إن العبقرية والتلقائية والغنائية ،

وفى الدراما ضرورة الكف عن القواعد لصالح الأبنية الأكثر تفككا ، الدراما التاريخية ، مع لون محلى قوى ، وأخيرا على نحو متزايد خليط الأساليب والكوميديا التراجيدية بالمعنى الذى طرحه معا الطرب والشجن - هذه هى كانت المسائل الرئيسية . وفى النقد ثارت المناقشات حول التخلّى عن اليقينيّات القديمة عن الأجناس الأدبية والقواعد . ولقد كان هناك احلال جديد محل النقد النهجى القديم ، فقد حل نقد الجماليات أكثر من تصيّد الأخطاء ، وتزايد الإحساس بالوضع التاريخى والتنوع وحتى نسبية الذوق - وكانت هذه هى انجازات توقعات طويلة فى انجلترا وألمانيا . والقيمة التاريخية داخل سياق الأدب الفرنسى وشخصيات مثل السيدة دى ستال وشاتوبريان كانت كبيرة للغاية ، ولكن فى التاريخ العام للنقد كانت السنوات القريية الثلاثون موضع النظر تبدو ذات أهمية داخلية بسيطة . والنقد الفرنسى الذى قاد النقد الأوروبى فى القرن السابع عشر وأثر بشكل عميق فيه فى النصف الأول من القرن الثامن عشر تخلف وراء الانجليز والألمان فى المبادرة والأصالة وبرز فى المقدمة مرة أخرى بعد أن تمثل الأفكار الجديدة : لقد أعاد تأكيد نفسه بقوة مع سانت - بوف فى سنوات ١٨٣٠ وهيوليت تين فى سنوات ١٨٥٠ وبيطء أعاد إلتقاط شىء من تناغمه القديم .

ولكن قبل أن نناقش السيدة دى ستال علينا أن نلقى لمحة على ما يسمى نقاد الامبراطورية (جيوفرى ، فيلتز ، هوفمان ، دوسو) . فواضح من بينهم أن جوليان لويس جيوفرى (١٧٤٣ - ١٨١٤) هو أبرزهم . لقد كان المصدر الأصيل الذى صدرت عنه « الحواشى » فى أسفل « صحيفة دى ديا » وبين ١٨٠٠ و ١٨١٤ كتب نقدا مسرحيا لهذه الصحيفة والذى جُمع بعد وفاته بعنوان « دروس الأدب الدرامى » (١٨١٨) . وعندما بدأ جيوفرى كتابة

حواشيه كان فى شيخوخته ، كان ناقدا محنّكاً . ولقد كان من ١٧٧٩ إلى ١٧٩٠ رئيس تحرير مجلة « الحولية الأدبية » . وفى هذا المنصب كان خليفة إيلي فريردن (١٧١٨ - ١٧٧٦) المقاتل القوى من أجل الذين ضد فولتير . ولقد ثبت مكانة جيوفرى النقدية طويلا قبل أن يحاول كتابة حواشيه . ولقد كانت هذه المكانة أساسا من الكلاسيكية الجديدة ، وكان « فيلسوفا مضادا » عنيفا ومناهضا للثورة . ولقد كان كورنى وراسين ومولير هم أبطاله ، غير أن جيوفرى مقابل لاهارب - حتى بعد ردّته - لم يجد فى فولتير فائدة ككاتب درامى ولقد ندّد بديدرو وبنظرياته وكوميدياته وكذلك ندّد بيومارشيه « المدمر » . ولقد اعترف بتدهور التراجيديات الفرنسية وظهور « الميلودراما » والكوميديا المعاصرة للطبقة الوسطى كظواهر على الفترة الجديدة التى تملأه بالقلق . وفى الوقت نفسه فإنّ نزعتة القطعية تناعمت وتعدّلت بالاعتراف بالضرورة التاريخية و ببعض البصائر فى الظروف الاجتماعية للأدب . ولقد أصبح جيوفرى عنيفا للغاية عندما شعر بأن المجتمع والدين مهددان . ولقد زعم أن نقده ، نقده « الخشن » يفيد الحكومة « والذوق الحسن والأخلاق القوية والأسس الخالدة للنظام الاجتماعى » (٣) . ولقد دعا الشرطة إلى أن تعاقب المؤلفين السيئين وإن كان أحيانا يشارك روسو فى رؤية أن التأثير الأخلاقى للمسرح ضئيل جدا (٤) . زيادة على ذلك لقد درس الدراما فى معظمها على أنها املاء من روح عصره وعاداته . ولقد كانت له استبصارات عنيفة فى العلاقات بين المجتمع والصورة الاجتماعية على خشبة المسرح . ولقد شك فى

(٣) « ديبا » ٢٤ يناير ١٨٠٤ ، ١٦ فبراير ١٨٠٥ اقتبسها دى جرانج فى « جيوفرى » ص ١٧٣ ، ص ١٧٦

(٤) « ديبا » ٢٥ يناير ١٨٠٤ ، ١١ أكتوبر ١٨٠٣ دى جرانج ، ص ١٧٩ ، ص ١٦٨

التزعة العاطفية الانفعالية والاحتفاءات الطنانة بالفضيلة ، وهو واع بالفعل بأن عهد الارهاب جاء بعد عصر التزعة العاطفية الانفعالية . « إن الأوغاد موجودون في المجتمع والفضيلة تحكم على خشبة المسرح »^(٥) . إن المسرح يهذب دائما العواطف والرذائل المقبولة حتى في المثل التي يعرضها أو العادات التي يستنكرها . وأحيانا يصل حسن جيوفري التاريخي إلى ذرى الموضوعية : وهو في استعراض تحليلي لكتاب « فن الدراما في هامبورج » للسنج في ترجمة فرنسية يدعو إلى التسامح مع لسنج . لقد أدرك أن الفرنسيين لا يمكن أن تكون لديهم تراجيديا أرسطية صارمة ، وأن ما هو محرك ومثير هو مسألة ذوق قومي خالص^(٦) . ومع ذلك فإنه هو نفسه يندد بشكسبير مع المعايير والعنف المصطبغة بصبغة فولتير . ومسرحية « هاملت » هي كومة من اللغة ، ومسرحية « الملك لير » هي سلسلة من أشكال العبث والسخف . إن جيوفري يريد شكسبير جافاً ورائقاً كوثيقة تاريخية ، وقد ندّد بالاقتباسات التي قام بها دوسيس لتمثيلات شكسبير للذوق الفرنسي ، فقد أراد أن يقدم طابع الهتنتوت والخاص به (زيادة على ذلك فإنه هو نفسه بالفعل من الهتنتوت ذلك الشعب في جنوب أفريقيا) مجردا ، وليس مسجوناً في ملابس أوربية^(٧) .

وعروض جيوفري التحليلية للتمثيلات قاصرة في الغالب على مناقشة الشخصوص والأخلاقيات والتمثيل ، حتى أنه يهمل الحرفة الدرامية ، ولم يعط أي انطباع فني بالكل . وهو يتمسك بشدة بالقواعد كرموز للنظام ، ومع ذلك

(٥) ديبا ، ٢٢ ٢٩ يناير ١٨٠٥ دي جرانج ص ١٦٩ - ١٧٠ ديبا ٢٦ يونيو ١٨٠٧ دي جرانج ص ١٦٦

(٦) الحولية الأدبية (١٧٨٥) العدد الأول ، الرسالة الثالثة دي جرانج ص ٧٠ - ٧١

(٧) ديبا ، ١١ أبريل ١٨٠٢ ، ٢٢ سبتمبر ١٨٠٠ ، ٤ يونيو ١٨٠٤ ديجرانة ص ٢٢٧ - ٢٢٨

لم يكن مضادا لبعض القناعات الخاصة بمادة الموضوع . والفروسية والدين أطروحتان دراميتان يمكن أن يحلا محل الأساطير القديمة ^(٨) . وأحيانا يصوغ بمهارة العاطفة المتحكمة فى المؤلف الذى يحبه ، ويصبغ الشعور بالواجب الذى يصبح عاطفة أبطال وبطلات كورنى و « مفاجأة الحب » السائدة فى تمثيلات ماريفو ^(٩) ، لكنه فى معظم كتاباته يحارب النزعة العاطفية الانفعالية والميلودراما والرعب ومجرد التشويق على خشبة المسرح - ولقد اقتنع فى فترة مبكرة مع عام ١٧٨٧ بأن الذوق الحسن ضرورى للتمسك بالنظام ^(١٠) . ورغم أن جيوفرى مات قبل عودة الملكية مباشرة فإنه ينتمى إليها روحيا : التراث ، والدين ، وكلاسيكيات القرن السابع عشر هى قيمة . وتمسكه الشديد بالمُطلقات لا تستبعد الاقرار بالتنوع التاريخى الفعلى للأدب وبصيرة بالظروف الاجتماعية . ومهما تكن أشكال محدودياته فإن هذا المركب نادر وغير منطقى . ومن المؤكد أن هذه الأشكال ممثلة لهذه اللحظة فى التاريخ . إنه ينتمى إلى العالم القديم ، لكنه واع على نحو مقلق بالجديد ومستاء منه .

والنزعة التاريخية الجديدة فى فرنسا تأتى مع كتاب « عن الأدب منظورا إليه فى علاقته بالمؤسسات الاجتماعية » (١٨٠٠) للسيدة دى ستال (جرين نكر ، ١٧٦٦ - ١٨١٧) وكتابها الثانى « عن ألمانيا » (١٨١٣) فتح الطريق إلى الأدب الألمانى ومن ساعته بدأ طرح المشكلات الرومانسية الفرنسية بعد

(٨) الحولية الأدبية (١٨٠١) المجلد الثالث ، العدد ١٨ دى جرانج ص ٨٨ - ٨٩

(٩) دييا ٢ يناير ١٨٠٤ ، ٢٧ أغسطس ١٨٠١ و « مفاجأة الحب » هو عنوان كوميديا لماريفو دى جرانج ص ٢٧٢ ، ص ٢٦٩

(١٠) الحولية الأدبية (١٧٨٧) المجلد الأول ، الرسالة الأولى دى جرانج ص ٥٦

١٨١٤ لقد شدّت السيدة دى ستال ومازالت تشد قدرا كبيرا من الانتباه لا يتناسب مع القيمة الداخلية لكتاباتها . لقد كانت - دون شك - شخصية سياسية عظيمة منخرطة فى النضال مع نابليون : لقد كانت أول ناقدة أنثى (باستثناء ممكن للسيدة داسيه^(١١)) لها أهمية فى التاريخ ، لقد كانت سيدة صالون جمعت فيه بلاطها الصغير من المشاهير (بنيامين كونستانت وأوجست فلهلم شلجل وسسيموندى ... الخ) . ولقد أثارت حياتها العاطفية الفضول حتى اليوم . وفى عصرها كانت براعتها فى الحديث الرائع وكرمها المالى (معززة بالاستثمارات الضخمة فى ضيعة حقيقية أمريكية) كافين لتوجيه الانتباه لآرائها . ولكن يجب أن نحاول أن نحكم على كتبها بمعزل عن شخصيتها وأهميتها التاريخية .

وكتابها « عن الأدب » أدنى فى القيمة من كتابها « عن ألمانيا » . وعلى أى حال فإن برنامجها رائع ، إنه يحاول أن يظهر « تأثير الدين والسلوكيات والقوانين على الأدب وما هو تأثير الأدب على الدين والسلوكيات والقوانين »^(١٢) . وهى بهذا تستأنف موضوعاً سبق أن عالجه دويو ومارمونتيل وعلماء الاجتماع الاسكتلنديون وهردر ، وهى تفعل هذا بتصميم بأن تطرح المسألة التاريخية المحورية على صفحة العنوان . ولسوء الحظ لم يحقق الكتاب النجاح الذى كان متوقعا من برنامجها ، فكثير مما فيه يكاد يكون لا شأن له بالأدب ، بل هو مجرد مسح شامل للتاريخ الغربى بالطريقة التأملية

(١١) آن داسيه (١٦٤٧ - ١٧٢٠) باحثه فرنسية كلاسيكية ترجمت إلى الفرنسية « اليازة » و « الأديس » (المترجم) .

(١٢) الأعمال (١٨٢٠) المجلد الرابع ، ص ٢٥

التي يحبها القرن الثامن عشر . والكثير غير هذا ليس إلا خطابة مجردة عن الفضيلة والعظمة والحرية والسعادة ، وهو غامض وطمأن وخال من المحتوى الملموس حتى أنه يصعب تلخيصه . ومع هذا توجد نواة للنظرية الأدبية في الكتاب ، فتصورها للشعر يبرز بوضوح شديد ، وهو في جوهره تصور ديدرو في بواكيره : الشعر انفعال وحساسية وشجن وسوداوية وأسىّ حلو وتأمل كئيب . والسيدة دى ستال - باندفاع ، وهذا شيء يعاقبها عليه التاريخ - منذ ذلك قد تبنت شبح الشاعر الأسطوري أوسيان ونصبت على أنه الأب العظيم للنوع المفضل عندها للشعر والنثر التخيلي . وإن روسو وبرناردين دى سانت بيير ويونج وجرای يتجمعون - بحق - معه ، ويجرى تمجيدهم على أنهم سادة الشعر العبقري الذي يحرك النفس لدرجة ذرف الدموع ، ومن ثم يحرك النفس للفضيلة . وهناك فقرات تبدو أنها تدافع فيها عن رواية العادات والأخلاقيات (كما فعلت من قبل في « مقال عن الروايات » ، ١٧٩٥ والذي انتقصت فيه من قدر العجائب الخارقة في الرواية) تبدو أيضا أنها تزكى الحساسية وتحليل الانفعالات على طريقة روسو . وحتى دفاعها عن الخوارق والساحرات والأشباح عند شكسبير يأتي من رغبتها في الجيشان الانفعالي : رغبتها في تأثيرات الرعب والرغبة وما يثيره المخيف من مشاعر .

هذه النظرية الانفعالية ترتبط بالأحرى بتنافر مع إيمان بالكمال وإيمان متعصب بالتقدم مما يتصادم بشدة مع ذوقها من أجل السوداوية وإعجابها بأوسيان . وتظهر السيدة دى ستال وجهة النظر المزدوجة التي وصفتها عند وورتن وهرّد وبلير على نحو متجاور وواضح حتى أن تناقضاتها تبرز جلية .

والسيدة دى ستال فى مجال النظرية تحاول أن تحتفظ بقسمة بين فنون التخيل والتى ليست تقدمية وبين الابتكارات والعلوم والسياسة والأخلاق بل وحتى الحساسية التى تتجلى بصفة خاصة فى الوضع المتحسن للمرأة والتى هى متطورة باضطراب ودون انقطاع . لكن العقيدتين : التطبيق الأولى على الشعر وما هو عقلى مطبق على الحياة الاجتماعية لا يمكن أن يظل منفصلين عندها . فرغم استحساناتها بالكتاب الأوائل لتصوراتهم عن العادات والطبيعة فإنها لا تستطيع أن تمالك رؤية تاريخ الأدب كتقدم مستمر من التهذيب والحساسية والشجن ، وهذا يفضى مباشرة إلى روسو ويونج . وهى - هكذا - تتقص باستمرار من قدر اليونانيين لصالح الرومان الذين لا يدون أكثر فلسفة أى أكثر استنارة عقلانية فحسب بل يدون أيضا أكثر حساسية وأكثر رقة وأكثر تهذبا عن اليونانيين . وأيضا نجد العصور الوسطى تندمج فى مخطط التقدم طالما أن المسيحية قد أوجدت تكثيفا للحياة الباطنية وتحسنا فى وضع النساء . وتستمد السيدة دى ستال من دوبو وبليز فكرة التقابل بين الجنوب والشمال ، وتقرر بوضوح تعاطفها مع الشمال^(١٣) . والنظريات عن تأثير المناخ السائد منذ مونتسكيو ودوبو تسمح لها بوصف أدب الشمال فى إطار « الحزن العاطفى للسكان فى مناخ ملىء بالضباب » ، وتقابله بالجنوب الذى تفترض فى أدبه الامتلاء « بصور الجداة والروافد الشفافة والظل الذى يحمى من أشعة الشمس الحارقة »^(١٤) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٤ - ٥ ، ص ٢٥٨

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٩٦ ، ص ٢٥٩

والتفاصيل فى التاريخ الأدبى عند السيدة دى ستال فى الغالب غامضة أو خاطئة أو غائبة بكل بساطة . ومناقشتها للأدب اليونانى تكاد تكون زخرفة غريبة بشعة فهى تفترض أن اليونانيين تنقصهم « فلسفة أكثر أخلاقية » ، و « حساسية أكثر عمقا » . ولا توجد فضيلة أخلاقية عند اسخيلوس . وأفلاطون ينقصه المنهج وهو يعرض ميتافيزيقا غريبة والمؤرخون اليونانيون لا يتبعون سوى الأحداث ويهملون الأشخاص والأسباب ^(١٥) . والهجوم الرئيسى على اليونانيين هو بسبب المكانة المتدنية التى منحوها للنساء : إن تلماخوس وقد أمر بنلوبى أن تكون صامته لابد أنه جلب تصور رجل يلقى بأمر مماثل على السيدة دى ستال ^(١٦) . والأدب اللاتينى يُعالج بتعاطف أكبر ومعرفة أشد ، غير أن الكتابات عن العصور الوسطى تبدو وكأن هناك صعوبة بالنسبة لها كى تعرف هذه العصور . ودانتى - رغم أنه يظهر طاقة - لديه الأخطاء المتعددة فى عصره ^(١٧) . حتى الأدب الانجليزى لم يكن من الممكن أن تعرفه إلا بالنسبة لبعض الكتابات فى القرن الثامن عشر وبعض أعمال شكسبير وملتون . وهى تشير بابتهاج إلى الإنجليز « الذين رفضوا طابعهم القومى لكى يحاكوا الإيطاليين » وعددت بضرب الأمثال : بوالو وكولى ودون (وواضح أنها تقصد الشاعر دن) وشوسر ^(١٨) . وكذلك نجد أن الفصل الألمانى هزيل جدا . ولا يوجد سوى كتاين كانا موضع النقاش : « آلام فرتر » لجوته و « برجر ينوس

(١٥) المصدر السابق ، ص ٨٥ ، ص ١٠٤ ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٩

(١٦) المصدر السابق ، ص ٨٧ - ٨٨

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٨

(١٨) المصدر السابق ، ص ٢٨٤ ، ص ٢٠٨

بروتوس « لفيلاتد ^(١٩) . ومن بين الايطاليين تمتدح السيدة دى ستال الأديب أريوستو كثيرا وتعدّه « ربما هو أعظم الشعراء المحدثين » ^(٢٠) . لكنها لم تجد فائدة فى بترارك الذى قدم « أفكارا » خالية من الذوق لبوكاشيو البذئ وتاسو المصطنع وإن كان سوداويا تماما .

وشكسبير الذى تناقشه السيدة دى ستال ببعض التفاصيل يجب أيضا أن يتطابق مع تصوراتها المسبقة . إنه أعظم السود اويين وأستاذ الشجن وانحرافه عن القواعد يجرى الدفاع عنه بالحجة الشائعة أن هذه القواعد هى مجرد قواعد محلية ووقتيّة فلم يكن شكسبير فى حاجة إلى أن يحافظ عليها . لكنها تعترف بأنه ينتهك أيضا المبادئ الخالدة للذوق : خلطه التراجيدى والكوميدي ، وإظهاره لأشكال الرعب يجرى التنديد بها باعتبارها أخطاء أصلية . وتبدى السيدة دى ستال تسامحا بالنسبة للأعاجيب عند شكسبير إذا كانت مؤثرة انفعاليا ، لكنها تعتقد أن مسرحية « ماكبث » كانت ستصبح أفضل بدون الساحرات ، وإن كانت قد أعطت لها تفسيراً مجازيا ^(٢١) . وعلى أى حال لم تكن تُكنّ تقديرًا لكوميديا شكسبير . وهى تسمى « فالستاف » « كاريكاتورا شعبيا » ^(٢٢) .

(١٩) كريستوف مارتن فيلاند (١٧٣٣ - ١٨١٣) شاعر ألماني وكاتب ناثر ومترجم وهو صديق لجوته وشلر وهردر (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٢

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢٨٢

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٠

ويجرى الحكم على كوميديا عودة الملكية على غرار ما حكم به لامب عليها فيما بعد . لقد بدت لها منفصلة تماما عن الواقع الإنجليزي . وهى تؤكد أن الجماهير الإنجليزية تستمتع بكونجريف على أن كتاباته هى قصص جنيات وهى ذاتها صور كلها شطح خيالى لعالم ليس عالمها ^(٢٣) . مثل هذا الفن يبدو لها أدنى بكثير عن فن فولتير الذى يتطلب الحياة فى مجتمع أصيل . وتعجب السيدة دى ستال إعجابا غامرا بالشعر التعليمى والتأملى فى كتاب « مقال عن الانسان » للشاعر بوب و « أفكار ليلية » ليونج و « مرثية » لجرى . وهى تقتبس مديح طومسون لحب الأزواج فى قصيدة « الربيع » وهى تعتبر تخيل يونج الكتيب « اللون العام للشعر الانجليزى » ^(٢٤) . وهى تعجب أيضا بريشاردسون وسترن اللذين أفضيا إلى أعظم كتاب النثر ألا وهو روسو .

وهكذا فإن الاعجاب بغلالة الشجن والحساسية فى الأدب الإنجليزي فى القرن الثامن عشر (الذى يتضمن شاعرها المفضل أوسيان) يتمشى تماما مع ذوقها فى الآداب الفرنسية . وهى تعجب براسين وفنلون بسبب رقتهما لكنها لا تستاء من الوجد إلا فى « تانكريد » لفولتير التى تظهر الانفعالات أعظم من راسين « ففيتها كل أنواع فرط سرور النفس » ^(٢٥) . ورسو الذى كرّست له بحثها النقدى (أو بالأحرى اللانقدى) الأول يحظى مرة أخرى بإعجابها . وحتى لو كان كمفكر لم يكتشف أى شىء فإنه « أشعل النار فى

(٢٣) المصدر السابق ص ٢٠٠ - ٢٠١

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٢١٥

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٩٥

كل شيء » (٢٦) . إشعال النار هو وجهة نظرها الرئيسية لوظيفة الأدب : إنها وجهة النظر الانفعالية والخطابية ولكن أيضا وجهة النظر الأخلاقية والنفعية . وروائع الأدب تبث فينا بُعداً مثيراً للإعجاب : « إن الفضيلة تصبح دافعا لا إراديا ، حركة تنتقل إلى الدم » (٢٧) .

وفى هذه المرحلة لم يكن لدى السيدة دى ستال أى وسيلة للتمييز بين الأدب التخيلى والفصاحة . إنها تتردد بشأن قيمة النظم ، وواضح أنها تحبذ النثر غير العاطفى لروسو فوق كل الأشكال الأخرى للأسلوب . ومع هذا لا تستطيع أن تميز بين مثل هذه الكتابة وفصاحة المدعى العام أو حتى المحادثة . وهى عندما تناقش مستقبل الأدب - وكانت تكتب فى ظل الجمهورية ، مع بداية ظهور نابليون - ترى تأثيره على أنه تأثير اجتماعى وعملى وصميمى . وبينما لم يكن الأدب الأقدم مفيدا إلا بشكل غير مباشر فإن الكاتب الجمهورى الجديد « يمكن أن ينقذ البراءة ويطيح بالظلم ويكرس نفسه لمساعدة البشرية » (٢٨) . وواضح أن الكاتب الجديد هو أساسا خطيب حتى لو كان مطبوعا والذى يعرض أفكاراً فلسفية (بالمعنى الفرنسى) وفى الوقت نفسه ينقل إحساسا بالسوداوية العميقة « فى أكثر الفروق فسادا » (٢٩) . وهى تؤمن بأن الاقتناع والإخلاص هما ضامن للعقيدة ، وأن الشاعر لا يمكن أن تخطئ . ومن ثم فإنها دبرت أمرها لربط الإيمان الشديد بالتقدم والجمهورية بشعور

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٣٩٢

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٣١

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٠٤

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٥١١

السوداوية عن الحياة الإنسانية والذي هو عندها حزين وجميل معا . وعندما تشير بصفة خاصة إلى الأجناس الأدبية التقليدية ، التراجيديات والملحمة والشعر الغنائي ، تدرك أن تدهور الذوق والعادات نجم من الثورة لكنها لا تُزكّي باعتدال شديد بدعا لحشبة المسرح الفرنسية إلا ما يسمح لها بأن تتحرك في اتجاه التراجيديات التاريخية^(٢٠) . وهي تتعاطف مع ديليل وفونتين وسانت - لامبير الذين يحاكون الشعر الوصفي الإنجليزي ، وبالنسبة للرواية فإنها تريد النشر الشعري بأسلوب روسو أو برناردين دي سانت - بيير أو رواية أنثوية عن الحساسية ، والأدب يجب أن يكون له تأثير اجتماعي ، وانفعالاته يجب أن تفضي إلى الفضيلة ، وتعني الفضيلة الجمهورية والتنوير والليبرالية . وليس من الصعب ربط هذا التأثير بمصطلحاتها النقدية : إن الفضيلة هي من أجل انفعالها ، والتنوير هو التعاطف ، والليبرالية أساساً شعور قلبي . وهكذا تخطط لتوفيق المتناقضات بين ما يجب وصفه على أنه نزعتها العقلية الجافة وتوسعها الانفعالي على طريقة روسو . لكن التناقض لم ينج من النقد المعاصر : فقد لاحظ فونتين وشاتوبريان بحدة شديدة^(٢١) ، وإن الظهور السريع لنابليون سرعان ما ابتذل فكرتها عن أدب جمهوري خاص وظل الكتاب بلا تأثير في فرنسا .

ولقد كان الأمر مختلفا مع كتابها (عن ألمانيا) . فمجرد الوقائع لتاريخ ألمانيا أعطى الكتاب شعبية هائلة : ففي عام ١٨١٠ وكان الكتاب قد اكتملت طباعته قد صدره البوليس الفرنسي . وقد أخبر دوق أوف روفيو وزير

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٤٩٨ من الملاحظة في هامش الصفحة .

(٢١) الاستعراض التحليلي لفونتين في « الأعمال » (باريس ، ١٨٥٩) المجلد الثاني ، ص ١٦٠ - ٢٠٥ وبالنسبة

لاستعراض شاتوبريان أنظر الملاحظة في هامش ص ٦٦ في هذا المجلد .

نابليون السيدة دى ستال فى رسالة شهيرة طبعتها فى تصديرها أن كتابها « ليس فرنسا » . ولقد نشر كتاب (عن ألمانيا) فى لندن من جانب جون موراي فى أكتوبر ١٨١٣ فى حوالى معركة لينبرج . وظهرت الترجمة الإنجليزية فى ديسمبر . ونشرت طبعة باريسية فى التو بعد الاحتلال من جانب الحلفاء فى مايو ١٨١٤ ولقد تضمن حادثة سياسية بغرض يمكن مقارنته بكتاب « الجرمان » لتاسيتوس . لقد أطلع الكتاب الفرنسيين على صورة أمة تقية مخلصه طيبة من المفكرين والشعراء مع ندرة من الطموحات السياسية ومشاعر قومية قليلة : أنشودة رعوية سبق أن جرى نقضها من جانب تاريخ السنوات بين الكتابة والنشر . والصورة التى أبدعتها السيدة دى ستال هاجمها الشاعر هاينى هو وآخرون عديدون ودام هذا فى فرنسا حتى عام ١٨٧٠ ومن ثم فلا يمكن الحكم على الكتاب على أنه أساسا عمل من أعمال النقد الأدبى . إنه صورة أمة بكاملها ، تخطيط لسيكولوجيا واجتماع قوميين ، وأيضا إنه نوع من كتب الرحلات الشخصية ومناقشة الأدب بالمعنى الضيق يشغل حوالى ثلث الكتاب وتتبعه دائما نظرة تجاه تشخيص عام للأمة وتتخلله الانطباعات الشخصية .

ومن وجهة نظرنا فإنّ هذه الأجزاء تتفوق من ناحية النقد على كتاب « عن الأدب » ، فقد ولّت البلاغة الغامضة والجهل الشديد . ولب الكتاب ينقل معلومات عديدة عن النصوص المعروفة للسيدة دى ستال مهما تكن الفجوات والثغرات فى المعرفة من وجهة نظر الدارس الحديث للأدب الألمانى . وإن المعلومات والأفكار والنقد فى هذه الأجزاء قد نسبت فى الغالب إلى مصادر السيدة دى ستال . لقد اعتبرت مجرد لسان حال أوجست فلهلم شلجل وأصحاب مصادر المعلومات العديدين الآخرين . وعلى أى حال

فإن الدرجة الدقيقة فيما يتعلق بدينها للآخرين لا يمكن تحديدها لأن معظم معلوماتها شفهي . لقد ميّزت المعارف والأصدقاء ، ومعظمهم ممن حاولوا أن يؤثروا بأرائهم عليها . ولقد كان فلهم فون همبولت أول معلم لها من ألمانيا وأعطى لها ملخصا بالفرنسية لكتابه عن « هرمان ودوروثيا » لجوته في فترة مبكرة عام ١٧٩٩^(٣٢) . وكان شارل ميلر كمهاجر فرنسي استقر في ألمانيا وقد التقت به في بلدة متر عام ١٨٠٣ مصدر معلوماتها عن الفيلسوف كانت . وفي فيمار إبان إقامتها في شتاء ١٨٠٣ - ١٨٠٤ رأت فيلاند وجوته وشيلر وشابا انجليزيا هو هنري راب روبنسون الذي قدم إليها ليثقفها بالفلسفة الألمانية . وبالفعل أعطاها عديدا من الأبحاث عن الفيلسوف كانت^(٣٣) ، وفي برلين رأت فيشته ، وهناك التقت بأوجست فلهم شلجل الذي أخذته معها إلى « كويت » كما لو كان جزءا من بيتها . ولقد كانت هناك فسحة من الوقت متاحة للتحدث معه : وفي ١٨٠٨-١٨٠٩ حضرت السيدة دي ستال أيضا محاضراته في فيينا عن الدراما والنقد للمشاهير الألمان الآخرين . لقد رأت شلنج في ميونيخ عام ١٨٠٧ وقد جاء فريدريك شلجل إلى بلدة كويت وفيما بعد إلى أكوستا وحاضرها هناك عن الفلسفة الألمانية في شتاء ١٨٠٦ - ١٨٠٧^(٣٤) . وكان زكرياس فرنر زائراً لكويت في ١٨٠٩ ومعه تدفقت المعلومات المطبوعة بوفرة أشد . وإن قراءة نص كتاب

(٣٢) في « المجلة الأكاديمية » العدد الخامس (١٧٩٩) ص ٤٤ - ٦٥ ، ص ٢١٤ - ٢٢٥ وأعيد طباعته عند فلهم

فون همبولت « الكتابات » (برلين ، ١٩٠٤) المجلد الثالث ، ص ١ - ٢٩

(٣٣) هذه المقالات وضعتها وما يتعلق بها في كتابي « كانت في إنجلترا » (برينستون ، ١٩٢١) ص ١٤٢ - ١٥٨

(٣٤) فريدريك شلجل « الكتابات الفلسفية الجديدة » بإشراف ج . كورنر (فرانكفورت ، ١٩٢٢) ص ٢٢٣ - ٢٥٧

وهو يتضمن ملاحظات (بالفرنسية) عن محاضرة خاصة للسيدة دي ستال .

(عن ألمانيا) يجب أن يقنعنا - مهما يكن الأمر - أن التبع البسيط على نحو مدهش يمكن أن نجده من كل هذه المعلومات وأن استقلالية حكمها يصعب ألا يكون قد تأثر . ويمكن للمرء أن يقول إن تصورهما عن الفيلسوف كانت مستمد - إلى حد كبير - من فيلر وأن الأجزاء المتأخرة عن الميتافيزيقا الألمانية والتصور الألماني تعكس ارتباطها بفريدريك شلجل وشلنج . ولكن في النقد الأدبي يبدو دون شك أن السيدة دى ستال تعتمد على معرفتها الفعلية بالنصوص ، ولا يمكن أن توصف - بأى حال من الأحوال - بأنها مجرد عارضة لنظريات أوجست فلهلم شلجل .

وبطبيعة الحال فإن هناك اتفاقاً فى الآراء مع شلجل : فعلى سبيل المثال إن لها رأياً سيئاً فى نجاح جوته ككاتب درامى على خشبة المسرح ، وهى تعدّ جان بول كاتباً محلياً من بلدة صغيرة . وفى حالات قليلة يستطيع الإنسان أن يتحدث عن أصدقاء فعلية من آراء شلجل ، من ذلك عندما تشتكى من اهتمام شيلر الزائد بالعدالة الشعرية فى معاقبة الملكة اليزابيث بعد إعدام مارى ستيوارت ^(٣٥) . ولكن فى نقطة واحدة فحسب - رغم أنها الناحية التاريخية نقطة فى غاية الأهمية - فإنها بالقطع تتبع شلجل ، فإن مصطلح (الرومانسى) يحل محل مصطلح (الأوربى الشمالى) . وهناك فصل بالكامل (الفصل الحادى عشر من القسم الثانى) يلخص آراء شلجل من أن الشعر الرومانسى هو شعر مسيحي وفردوسى ومن العصور الوسطى ومرتبطة بفن التصوير أكثر من ارتباطه بفن النحت . والسيدة دى ستال - مثل شلجل - تقيم تقابلاً بين

(٣٥) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ٤٦٤ ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٠٢ ، المجلد العاشر ص ٤٦٢ - ٤٦٣

وهناك مزيد من القائمة الموسعة من التماثلات فى مقال فالزل المقتبس فى البيبليوجرافيا .

التراجيديا القديمة ، تراجيديا الحادثة ، وبين التراجيديا الحديثة ، تراجيديا الشخصية ، تقيم تقابلا بين القدر القديم وبين العناية الإلهية المسيحية . والتقابل بين الأدب الألماني الذي له جذور شعبية وقومية وبين الأدب الفرنسي الذي هو نتاج الطبقة العليا مستمد أيضا من شلجل وهردر . لكنّ هذا الفصل عينه يظهر تصورا للشعر غريبا تماما على شلجل . تقول : « إن الشعر القديم أنقى كفنٌ والشعر الحديث يجعلنا نذرف مزيدا من الدموع » . وهي تستغل انطباعاتنا الشخصية لثيرنا ، إن العبقرية تخاطب قلبنا مباشرة ^(٣٦) .

بالاختصار احتفظت السيدة دي ستال بتصورها الانفعالي عن الشعر . وهي لم تظهر أى تعاطف مع وجهة النظر الرمزية للشعر أو حتى وجهة نظر صوفية على أنها تعبير عن حقيقة أعلى ، وإن كانت هناك آثار قليلة عن هذه العقائد في الكتاب ^(٣٧) وفي مناسبات عديدة تلمح بدون تحديد إلى تعاليم « المدرسة الجديدة » للرومانسيين الألمان وخاصة تمجيد الأخوين شلجل للموضوعية والسخرية واستنكارهما للدموع من جراء تأثير الأدب وتقليلهما من مجرد مادة الموضوع وتزمتهما العام وعندما يظهر نقد اوجست فلهلم شلجل أفضليته غير ضرورية لما هو بسيط بل وحتى لما هو فج ^(٣٨) . ومناقشتها لفريدريك شلجل تظهر عدم تناولها لقصائده الخاصة وإن كانت تلمح إلى كتابه

(٣٦) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ٢٧٤ .

(٣٧) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٤ .

(٣٨) الأعمال ، المجلد العاشر ص ٢٩٩ - ٣٠٠ ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٥ ، وانظر : المجلد الحادى عشر ،

ص ٤٨ عن النظرية الكوميديّة ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٦ .

السابق عن الشعر اليونانى (٣٩) . بجانب هذا فإن أذواقها وأفضلياتها هى المتفقة تماما مع أذواق وأفضليات الأخوين شلجل . وهى معجبة دائما بعمق بفن شيلر الذى يندد به الأخوان شلجل باستمرار . وهى لا تشارك أوجست فلهلم شلجل فى رأيه بالنسبة لجوته ، وواضح أنها مستاءة من برود جوته وموضوعيته وعدم تميزه وهى تفضل بشدة « آلام فرتر » على أنه من كتاباته المتأخرة . ولقد مدحت فيلاند متغاضية عن رأى الأخوين شلجل السئ فى كتاباته ، ووجهت مزيدا من الانتباه لفرنرو كوتزبيو أكثر مما شعر به شلجل من تدليل على ذلك (٤٠) . ولقد كان المؤرخ نيور على حق مؤكدا عندما لاحظ أن شلجل لم ير حتى مخطوطاتها (٤١) .

ولم تغير السيدة دى ستال رأيها الأساسى فى الأدب والشعر : وكتابها « عن المانيا » متواصل تماما مع كتابها « عن الأدب » لكنها تحسنت إلى حد كبير كناقدة أدبية ، وخاصة فى تحليل وتشخيص الأعمال الفنية المفردة ، و « الوصف الحى للروائع » (٤٢) هو مثالها النقدى ، وهو مثال تحققة بالأحرى غالبا . ولقد تحدثت بقدر كبير وتتخلل حديثها هذا ترجمات نثرية بين الحين والحين - عن عديد من التمثيليات والأشعار والروايات الألمانية . وبلا شك فإنها لم تعرف

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٣٩ - ١٤٠ واستعراض كتاب « فولمار » لياكوبى (المجلد الحادى عشر ، ص ٣٧٠ وما بعدها) يردد بصفة عامة آراء فريدريك عن الكتاب . وكان فريدريك مستاء جدا من هذا القناول . انظر رسالته إلى أخيه فى ١٧ يناير ١٨١٣ فى « رسائل عن كتب الأخ أوجست فلهلم شلجل » (برلين ، ١٨٩٠) ص ٥٣٩

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢١٧ ، عن فيلاند ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٥ ، عن كوتزبيو ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢ وما بعدها ، عن فرتر .

(٤١) بواهند - أخبار حية (هامبورج ، ١٨٢٨ - ١٨٣٩) ، المجلد الأول ، ص ٥٧٩ رسالة يوم ٢٥ يناير ١٨١٤ .

(٤٢) الأعمال ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٣

شيئا من الأدب الألماني في بواكيره . ورغم أنها تستطيع أن تعلم قدرا كبيرا عن القصيدة الألمانية في القرن الثالث عشر « نيلنجنليد » من أوجست فلهلم شلجل ، فإنها لا تلمح إليها إلا بإيجاز شديد وعلى نحو غامض تماما ^(٤٣) . والإنسان يجب أن يشك في أن التصنيف الرائع والعاقل للأدب الألماني في بواكيره - وقد كتبه بتتابع الرهبان والفرسان الأسطوانات الفنانون والباحثون - يأتي من شلجل ^(٤٤) ، ولقد بدأت السيدة دي ستال تكون رأيا خاصا بها عندما ناقشت فيلاند وكلوبشتك ولسنج . وهؤلاء يشكلون تشخيصات جيدة وتعاطفية قائمة على معرفة أولية . وهي تلتقط النغمة الخفية للشعور عند فيلاند وتحدد نجاح لسنج كناقذ وككاتب درامي بشكل حسن وليس بشكل يخلو من النقد . وهي في مناقشة فنكلمان تظهر التقاطا للنقطة التاريخية : ضرورة معرفة بلد وعصر العمل الفني واستخدام كلا التخيل والمعرفة للتعويض عن انقضاء الزمن وإحياء ما يبدو أنه ميت ^(٤٥) . غير أن تشخيصها لهردر تشخيص هزيل لدرجة تدعو إلى الاحباط وهو تشخيص قديم تماما . أما شيلر فهو بطلها لأنه يعلو إلى مثالها « عن النفس العظيمة التي أحاطت بها العاصفة » ^(٤٦) وقد أثر فيها بشجنه وفصاحته . وهي تصف المسرحيات بشكل تعاطفي وعلى نحو كامل وهي تبدى أقوالا نقدية أحيانا يجرى أخذها على محمل حسن وإن كان يصعب أن تكون جديدة . وهكذا نراها تندد بالنهاية الرومانسية لمسرحية « جان دارك »

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢١٠ ، ص ٢٠٢ - ٢٠٤

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٠٩

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٢٢٤

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٤٤٧ - ٢٤٨

أو الجوقيتين المزدوجتين فى مسرحية « عرس مسينا »^(٤٧) . وتناولها لجوته أقل من أن يكون مُرضيا : وهى تصف التمثيليات على نحو كامل بالأحرى ، وهى تعترض على البناء المفكك فى مسرحية « جوتز » ونهاية مسرحية « إيجمونت » وهى تفيض فى حديثها عن مسرحية « تاسو » وأنها لا شأن لها بالشخصية التاريخية^(٤٨) وهى تقدم ترجمات مختارة جيدة لبعض من أجمل قصائد جوته . لكن ما قالته عن مسرحية « فاوست » (ولم تكن تعرف إلا الجزء الأول فقط) مشوش تماما : فترتيب المناظر مشوش والتعليقات على « الكابوس العقلى » يظهر لها داعيا للحيرة كما أن الأمور المتعلقة بالبطلة جرتشن تظهر عدم لياقتها الاجتماعية والعقلية بالنسبة أنها امرأة مثقفة كبيرة . وتعد « فاوست » حلما ، « هذيانا للعقل » ، وهو شئ يجب ألا يُحاكى أو يُكرَّر^(٤٩) . وهى متحيرة بالمثل من رواية جوته « فلهم ميستر » ولم تمدح إلا شخصية فينون . وهى متحيرة أكثر من « عشيرة بالاختيار » التى تبدو لها غامضة تماما فى غرضها^(٥٠) . وهى فى مناقشة هذا العمل الأخير تتهم جوته بعنف « بكسل القلب » وأنه ينحى جانبا نصف ألمعيته خوفا من أن يجعل نفسه تعانى فى تحريك قرائه^(٥١) . وتنقص جوته الحماسة والفلسفة الصارمة والوضعية والإيمان ، وهو اتهام يرتفع أكثر وأكثر بإصدار ضد جوته من جانب عدد متزايد من الألمان .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٤٤٦ ، ص ٤٤٧

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٤٧٠ - ٤٧١ ، ص ٤٨٤ - ٤٨٥ ، ص ٤٩٦ - ٤٩٨

(٤٩) الأعمال ، ص ٥٤٤

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٨٩ وما بعدها ، ص ٩٢ وما بعدها .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٩٤

وتعاطف السيدة دى ستال مع الأدب الرومانسى الألمانى الفعلى كان محدودا للغاية . ويبدو جان بول فى نظرها محليا وبريئا للغاية بالنسبة لعصرنا . وهى تتحدث عنه ، إنما تطرح المطلب الذى يجرى اقتباسه فى الغالب وهو « فى الأزمة الحديثة يجب أن تكون للانسان روح أوربية »^(٥٢) . وفيلاند هو بالنسبة لها ألمانى مفرط فى نزعته القومية . وجان بول يبدو ألمانيا خالصا للغاية ومحليا للغاية . وهى تقتبس فقرات قليلة مثل « حلم عن المسيح الميت » من السباعية لكنها تسقط النتيجة التى تغير كل نبرتها . إن جان بول قد احتج غير أن الحلم أصبح العرض العظيم للالحاد الألمانى وقد أثر فى الفريد فينى وهوجو^(٥٣) . ولقد عرفت السيدة دى ستال بالطبع شيئا عن تيك . وهى تمدح « سترنبولد » وهى تستمتع بجوها البوهيمى وهى تناقش بعض الكوميديات كأمثلة على الشطح الخيالى ذى الطابع المتأثر بأريستوفانيس بالنظرية الألمانية^(٥٤) . لكن اهتمامها لا يبدو إلا كدودة حركية . ومن الغريب بما فيه الكفاية أن السيدة دى ستال تأثرت أيما تأثر بفرنر الذى بدا لها بعد وفاة شيلر أول الكتاب الدراميين الألمان . وهى تصف تمثيلياته بتعاطف شديد بما فى ذلك تمثيلته « أتيللا » حتى أن الكثيرين وجدوا تلميحات عن نابليون فى تصويرها سوط الرب^(٥٥) . وهى تعيد الحديث عن « الرابع والعشرون من فبراير » وهى

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٠١

(٥٣) المصدر السابق ، ص ١٠٧ عن فرناند بالدنسبرجر « أغنية جان بول فى الرومانسية الفرنسية » « الفريد دى فينى » (باريس ، ١٩١٢) ص ١٥٩ - ١٧٦ أنظر أيضا البيير بجوين « أغنية جان بول وفكتور هوجو » مجلة الأدب المقارن ، العدد ١٤ ، (١٩٢٤) ص ٧٠٣ - ٧١٢

(٥٤) الأعمال ، المجلد الحادى عشر ، ص ٩٧ - ٩٨ ، ص ٥٠ وما بعدها .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢ وعن أتيللا أنظر المجلد الحادى عشر ، ص ١١ - ١٢

تمثيلية سبق لها أن رأتها على خشبة مسرحها الخاصة وقد شارك بالتمثيل فيها شلجل وفرنر ، وهى تمدح تأثيرها المسرحى العظيم وتلوينها الشعرى لكنها تستاء من دعاية فرنر الصوفية ولا تثق بإعجابه بأشكال الرعب المادية ^(٥٦) . وهى تتردد دائما إلى تعقلها فى فترات يئنية : فيجب ألا توجد مثالية وتصوف ضبايان ولا نزعة طبيعية مرعبة ومقرزة .

وهكذا نجد أن تعاطفها مع الأدب الألمانى هو دائما يتلون بتمسكها الغريزى بمبادئ الذوق الفرنسى . إنها لا تترك بها بصرامة ، وهى تستخلص عزاء من التفرقة بين المبادئ الخالدة والمؤقتة وهى مستعدة للغاية أن تقلع عن التمسك بالقواعد . غير أن المبادئ الخالدة يجرى تفسيرها دوماً على أنها تتبع مباشرة الذوق الخاص للكلاسيكية الجديدة الفرنسية . وتبدو كثيراً أنها ذات عقليتين ، فهى ، وهى تمجد بعض الجماليات غير المنتظمة ، تستنكر الذوق الفاسد والمبالغات . وهى تحب أن يكون لديها الأمران : الأدب الألمانى الأكثر انتظاماً والأكثر ذوقاً والأدب الفرنسى الأقل خضوعاً للقناعات والأكثر انغماساً فى سباحات التخيل . وهى تأمل أن يكون الفرنسيون أكثر « تدنياً » والألمان « أكثر دنيوية » على نحو قليل ^(٥٧) .

لكن هذه الرغبة فى التوفيق على أساس متوسط من أجل روح أوربية . متناغمة تقابلها رغبته الأخرى فى ضرورة أن تعبر كل أمة عن طابعها القومى بوضوح وحرية قدر الإمكان . وفيلاند الذى تعجب به إعجاباً شخصياً استسلم للقوميين الألمان : « الأصالة القومية جديرة بالمزيد ورغم أن الإنسان يعترف

(٥٦) المصدر السابق ، ص ١٨ - ٢٢

(٥٧) المصدر نفسه ، المجلد العاشر ص ٢٠٠

بفيلاند كأستاذ عظيم عليه أن يرغب ألا يكون له تلاميذ « (٥٨) .

ويحظى لسنج بالمديح لطرح حق الألمان في ذوق قومي . وعرضها للتقابل بين المناخين الكلاسيكي والرومانسي في اعترافها بأفضلية الأدب الرومانسي لأنه وحده يمكن أن يتحسن « لأنه وحده وله جذور في تربتنا يستطيع أن ينمو ويعاود الإحياء ، إنه يعبر عن ديننا ، إنه يستدعي تاريخنا « (٥٩) . وإن أدب القدماء هو معنا أدب مصطنع والأدب الرومانسي أو القائم على الفروسية هو أدب فطري .

وتصورها للملحمة تصور بدائي على نحو كامل ، تصور مصطبغ بصبغة الشاعر أو سيان : « إن القصيدة الملحمية هي في معظمها ليس عمل إنسان مفرد ، وإن العصور نفسها - إن جاز لنا القول - تعمل فيه . . . وشخص القصيدة الملحمية يجب أن تمثل الطابع الأصلي لأمة من الأمم « (٦٠) . وتجد السيدة دي استال اختلافات في الذوق القومي واضحة أكثر في الدراما . وهي تستطيع أن تقول إنه « لا يوجد شيء عبث أكثر من الرغبة في فرض النسق نفسه على كل الأمم « (٦١) . لكنها في الحقيقة لا تحتفظ بنصيحته وتطرح اقتراحات محددة لتحريز النسق الفرنسي وتتقد التمثيليات الألمانية لنقص التطابق مع المعايير الفرنسية . وهي تشارك آراء جونسون وشلجل عن الوحدات الثلاث . ووحدة الحدث وحدها هي التي لا يمكن الاستغناء عنها ، وتغيير

(٥٨) المصدر نفسه ص ٢١٨

(٥٩) المصدر نفسه ص ٢٧٦

(٦٠) المصدر السابق ، ص ٢٠٤

(٦١) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ - ٢٤١

المكان وامتداد الزمان مسموح بهما إذا زادا من الانفعال وجعلا الوهم أقوى .
وهي تستهجن المهابة المتمثلة في النظم الفرنسي وفق الوزن السكندري .
وواضح أنها تفضل النثر ، وهي تركز التراجيديا التاريخية على أنها الميل
الطبيعي للقرن التاسع عشر ، والعلاج الرئيسي ضد العقم المهديد للدراما
الفرنسية ومع هذا نددت دوما بتزكية تبني المبادئ الألمانية ويمكن أن يكون قاسيا
للغاية على الهفوات الألمانية في الذوق . وعلى سبيل المثال اهتزت من جراء
الاعتراف في « ماري ستوارت » والأطروحات الشبقية لقصائد جوته ومراثيه ،
وهي تظهر تحاملا قويا لصالح شخوص الطبقة العليا في ملاحظاتها عن
« كلارشن » و « جرتشن » وهي ترتعب من جراء حديث احتضار « فالتين »
الذي يلعن جرتشن . . إنه ينتهك وقار التراجيديا ^(٦٢) . وهي تهزّ رأسها أيضا
تعجباً إزاء موفيستو فيليس في مسرحية جوته « فاوست » وإن كانت ترى أن
الشیطان مستهجن على نحو أقل على خشبة المسرح في ألمانيا عما في فرنسا .
بل إنها حتى تريد أن تعطى « أسماء شهيرة » لشخوص تراجيديا القرن الثامن
عشر ، « التوأم » (١٧٧٥) من تأليف كلنجر لكي تعزّز تأثيرها : « في
التراجيديا فإن الموضوعات التاريخية أو أشكال التراث الدينية ضرورية
والتي توقظ ذكريات كبرى في نفوس المشاهدين » ^(٦٣) . وفي الكوميديا ،
فإنها تفضل موليير على أي كاتب مسرحي آخر بسبب معرفته بالمجتمع .
وهناك فصل كامل « عن الخطابة » مخصص لمُدح التمثيل الفرنسي وخاصة
« تالما » في الاقتباس والاعداد اللذين قام بهما على نحو مخيف دوسيس

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ ، ص ٢٢٦ أنظر المصدر نفسه ، ص ٢١٢

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الحادي عشر ، ص ٢٢

لمسرحية « هاملت » . لقد حققت « تالما » الوحدة الحقة لشكسبير ورأسين
« لماذا لا يحاول مؤلفو الدراما أيضا أن يربطوا في تأليفاتهم ما نجح فيه الممثل
على نحو رائع في الاندماج لفنه ؟ » (٦٤) .

وهكذا كسبت النزعة العالمية في النهاية وانتصرت على النظريات القومية .
« على الأمم أن تفيد كأدلاء كل منها للأخرى » وفي كل بلد على الإنسان « أن
يرحب بالأفكار الأجنبية فالترحيب بهذه الطريقة يشكل حظ من يتلقونه » (٦٥) .
وكتاب « عن ألمانيا » ساهم مساهمة هامة في « الأدب العالمى » الذى واجهه
جوته فيما بعد كمركب من الروح الأوربية . وإن محدوديات ذوق السيدة دى
ستال وتعاطفها للغاية عززا من تأثير كتابها . ونظريتها الأدبية يصعب أن تكون
قد تجاوزت النزعة الانفعالية عند روسو . وذوقها من النوع السابق على
الرومانسية بشكل معتدل لصالح التراجيديات التاريخية والشعر الوصفى ورواية
الحساسية . وهى ترفض بشكل دائم ما تعتبره « غرابة » الألمان : فى
فاوست ، وعند جان بول . لكن هذا التطرف العميق فى الماضى الفرنسى
جعل صوتها مسموعا حتى فيما وراء حدود فرنسا .

وفى فرنسا أثار الكتاب إشكالية كبيرة حيث اتهمها فريق بنقص الوطنية
بينما رحب بها فريق آخر ، وأحيانا جرى انتقادها واتهامها بالجن . وقد هاجم
أحد المدافعين عنها وهو ألكسندر سوميت فى « الوسائس الأدبية للسيدة دى
ستال » (١٨١٤) هجوما عنيفا موجهها ضد الكلاسيكية الجديدة الفرنسية ودافع

(٦٤) المصدر السابق ، ص ٨٢ .

(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٤٥ .

عن نقد الجماليات ^(٦٦) . ولقد أعجب بكلوبشتك للغاية ومسرحية « ماري ستوارت » لشيلر ودافع حتى عن الاعتراف فوق خشبة المسرح . وفي إنجلترا أثار الكتاب كما هائلا من المدح ولم يُستثن جفري من هذا المدح . لقد أصبح المصدر الأئموذجي للمعرفة عن ألمانيا إلى وقت ظهور كارلايل ، وكان يُقرأ على نطاق واسع في الولايات المتحدة الأمريكية أيضا ومن جانب امرسون على سبيل المثال . ولقد شعر الألمان بهذا الثناء الشديد من جراء نجاح كتاب « عن ألمانيا » . وجوته الذي لم يكن مسرورا من مناقشاتها لكتاباتة اعترف بأريحية بمزاياه التاريخية ^(٦٧) ، وجان بول الذي لديه بعض السخرية فإنه مع هذا نوه بشكل طيب بأن محدوديات معرفتها وفهمها أمر طبيعي ^(٦٨) . وانتقدها الكونت أوتو فون ليوب بعنف لتجاهلها نوفاليس وفوكيه وأنها لم تشارك في وجهة النظر الرومانتيكية الألمانية ^(٦٩) . ورغم أن الكثير الذي قاله النقاد الألمان أنه صحيح فإنه لا يوجد شيء يمكن أن يتقص من قيمة الكتاب . ولقد أحدث بالفعل فتحة في سور الصين بين الأقطار . لقد كان كتابا هاما للغاية لانتشار مصطلح ومفهوم « الرومانسي » . لقد كان خطوة مبكرة في تاريخ التحرر الفرنسي من قيود الكلاسيكية الجديدة ، وكان بيانا للترعة العالمية الأدبية الجديدة .

والآن ننتقل إلى فرانسوا رينيه ، الفيكونت شاتوبريان (١٧٦٨ - ١٨٤٨)

(٦٦) أعيد في كتاب أجلى « المسألة الرومانسية » ، ص ٢١٧ - ٢٤٠

(٦٧) الأعمال ، المجلد الثلاثون ، ص ١٢٤ وهناك رسائل ومحادثات جميلة وردت عند همنج : « ألمانيا في نظر السيدة دي ستال » (باريس ، ١٩٢٩) ص ٢٤١ وما بعدها .

(٦٨) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس والعشرون ، ص ٤٧٦ - ٥٠٢ .

(٦٩) أعمال عن هولندا (هيدلبرج ، ١٨١٤) ص ٢٥٠

وواضح أنه عكس السيدة دى ستال تماما . وهو بعد عودته من نفيه إلى إنجلترا بدأ مهمته الأدبية في فرنسا بالهجوم على الكتاب المنشور حديثا ألا وهو كتابها « عن الأدب »^(٧٠) . لقد أبرز التناقض بين السوداوية والإيمان بالكمال ، ولقد أخبر السيدة دى ستال أن الشاعر أو سيان هو شخص خيالي مختلق ، وأن روحه مسيحية وأنه يصور أخلاقا مثالية لا يمكن تصورهما في كالدونيا في القرن الثالث . وهو يصوغ بشكل فج التقابل بينه وبين السيدة دى ستال بقوله إن موقفه هو « أنه من الغباء أن نرى السيد المسيح في كل مكان ، بمثل ما أن السيدة دى ستال ترى الكمال في كل موضع »^(٧١) ، وإن النبيل الكاثوليكي في الذرية القديمة والذي يريد أن يستعيد الدين وأسرة آبائه يبدو أنه لا شأن له مشترك مع السيدة البروتستانتية من جنيف التي تؤمن بالتقدم والليبرالية .

ومع هذا ، فإننا إذا قصرنا أنفسنا - كما يجب أن نفعل - على النظرية الأدبية والنقد والذوق فإنّ التناقض سيظهر أقل عنفا . إن مفاهيم شاتوبريان عن الشعر والذوق الأدبي ليست في الواقع بعيدة كل البعد عن مفاهيم السيدة دى ستال ، فكما الحال معها فإننا نجد أن أقرب نماذج شاتوبريان هو روسو وبرناردين دى سانت - بيير وأوسيان . والنثر الإيقاعي عن اشتياق الرجل (والمرأة) للاتناهي وعبث الوجود الانساني كلها تشكل فكرتهما العينية عن ماهية الشعر الحقيقي . وإن ذوق شاتوبريان مثلها قد تمنطق بنسق الكلاسيكية الفرنسية . وكلاهما سمحا نوعا ما بما يمكن أن يحرر الذوق إذا استطاع أن يتمثل ملتون

(٧٠) رسالة إلى فونتين في « مركور دى فرانس » ٢٢ ديسمبر ١٨٠٠ ، الأعمال ، المجلد الثالث عشر ، ص ٢٨٩ -

٢١٥ كذلك في « مراسلات عامة » بإشراف لويس توماس (باريس : ١٩١٢) المجلد الأول ، ص ٢٢ - ٤٢

(٧١) الأعمال ، المجلد الثالث عشر ، ص ٢٩٠

وأجزاء من شكسبير ودانتى . وشاتوبريان - مثلها - ساهم فى شعور متزايد بالتاريخ وفهم الوضع التاريخى للأدب . وأهم إسهاماته فى النقد هى اقتراحاته بشأن علاقة الأدب بتطور الدين والحساسية ومن منظور واسع نجد أن شاتوبريان والسيدة دى ستال يمتان إلى بعضهما .

يعد كتاب « عفريت المسيحية » (١٨٠٢) دفاعا عن المسيحية (وأساسا دفاعا عن الكاثوليكية الرومانية) موجهها ضد النزعة الشكية والإلحاد فى القرن الثامن عشر والثورة الفرنسية . وما يهمنى وما يستجيب للعصر هو دعوته التى تُجَبِّدُ جماليات المسيحية . ويحاول شاتوبريان أن يوضح أن المسيحية ليست هى وحدها الدين الحقيقى الوحيد بل هى « أشد الأديان شاعرية وهى الدين الأكثر ملائمة للفنون »^(٧٢) . ويتألف الجدل الأدبى من التقابل بين الفقرات والشخص فى الشعر اليونانى واللاتينى وبين فقرات وشخص ممثلة من الكتاب المحدثين . إنه إعادة بيان للنزاع بين القدماء والمحدثين ، مع انحياز لصالح المحدثين المسيحيين . لكن يصعب أن نتبين القيمة النقدية فى إظهار آدم عند ملتون أنه « ملوكى ونبيل » على نحو أفضل من يوليسيس عند هوميروس ، وأن لوسينان فى « زائير » لفولتير لأنه يحضُّ ابنته على الاستشهاد أنه أب أكثر بطولية من بريام عند هوميروس الذى تواضع أمام أخيل قاتل ابنه وهو يطالب بجسد هكتور ؛ وأن أندروماك عند راسين هى أم أكثر رقة من أندروماك فى التراث القديم ، وأن جوزمان فى « الزير » لفولتير ليس ابنا سهل الانقياد وسلبيا مثل تلما خوس عند هوميروس وهكذا دواليك^(٧٣) . وفى معظم الحالات فإن

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٥

(٧٣) المصدر السابق ، ص ٢٧٩ وما بعدها (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثانى ، الفصل الثانى وما

بعده) .

الفقرات والشخص لا تأتي مضاهاتها من الناحية النقدية لأن البنية والأمومة خارج سياق العمل الفني ليسا معيار الامتياز . والمقياس المفروض هو معيار خارجي حتمي يطبق على مقارنة الشخص في الحياة والتاريخ وليس في الأدب ، والنجاح والعظمة الأديان ليسا بأى حال من الأحوال مرتبطين بالأفضلية الخلقية المعبر عنها . وشاتوبريان نفسه يدرك أن منظر بريام أمام أخيل أعظم بكثير بشكل لا يمكن مضاهاته بالحديث الوارد في « زائير » . ومهما تكن التفوقية التجريدية لآدم وحواء فإن يوليسيس وبنيلوبى أكثر اقناعا بكثير بأنهما « زوجان قرينان » والحجة في هذه الخطاطية الكاملة لهذه التوازيات تبدو ميكانيكية ، بل وحتى عقيمة .

ومع هذا فإن لدى شاتوبريان استبصارات نقدية أصلية . لقد كان أول من فسر الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر لا كمنافس للقديم الكلاسيكى ، بل كأدب مسيحى انطلق بحدّة من فترة التدهور فى القرن الثامن عشر الذى فقد إيمانه . ولقد كان لدى شاتوبريان ذوق لما يمكن أن نسميه اليوم « الزخرفة الغريبة » (الباروك) ولديه بصيرة بالتوترات والصراعات بين الحب والواجب ، بين الجسم والنفس ، والتي بدت له مسيحية أساسا حتى وإن ارتدت زى القديم الكلاسيكى . وهكذا فإن افيجينيا فى تراجيديا راسين هى فتاة مسيحية تلبى داعى السماء . وهكذا فإن فيدرا هى « امرأة مسيحية تلام ، خاطئة سقطت حية فى أيدي الرب »^(٧٤) . وحتى فولتير الذى اضطهد الكنيسة بنى تراجيدياته على مشاعر وصراعات لا يمكن التفكير فيها بدون التراث المسيحى .

وعندما يتجاوز شاتوبريان التماثلات ويتخلّى عن غرضه بالانتقاص من

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٢٤٢ . (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثالث ، الفصل الثالث) .

الأساطير الكلاسيكية ، فإنه يستطيع أن يجدد التفسيرات الخاصة بالكتاب الفرنسيين العظام فى الماضى . وإن باسكال وبوسويه ولا بروير وماسيلون هم أبطاله المسيحيون . وحتى مولير ولافونتين يراهما وقد مستهما السوداء وأدركا باطل الأباطيل ، وهذه هى الأطروحة الكبرى فى كتابات شاتوبران . وتمجيد الكلاسيكيات المسيحية فى القرن السابع عشر يفيد - بجانب هذا - فى تقرير الأطروحة العامة : بدون دين لا يوجد أى جمال أو فن . وعدم الإيمان هو العلة الأساسية فى التفسخ . والروح العقلانية القائمة على الاستدلال وهى تدمر التخيل تزعزع أسس الفنون الجميلة . وهكذا فإن « القرن الثامن عشر يضعف كل يوم فى المنظور ، بينما القرن السابع عشر يبدو أنه يرتفع أكثر كلما ارتددنا إلى الوراء : قرن يغوص فى الأعماق والقرن الآخر يحلق فى السموات » (٧٥) .

ولدى شاتوبريان أيضا شعور بالطبيعة وموهبة فى الوصف جديداً فى ذلك الوقت . لقد اعتقد أن مشاعره هو تختلف عن القديم وقد حاول أن يؤسس أصلها . يقول إن القديم لا يعرف الشعر الوصفى بمعناه وشعر العزلة والصحارى والسموات اللامتناهية التى يختلف فيها الإنسان أمام عظمة الله . والأساطير القديمة عن الطبيعة وحوريات الماء الخاصة بها والحوريات تشكل طبيعة صغيرة وبديعة ومأهولة وإنسانية فحسب . ولم يحدث إلا مع المسيحية وحدها أن تولد شعور بالمنظر الطبيعى فى ذاته بمعزل عن الإنسان . ورغم محاولة تتبع مثل هذا الشعر الوصفى بالرجوع إلى النساك فإنه شئ خيالى ، وشاتوبريان ينجح فى تمييز مراحل الكتابة الوصفية فى الأدب الحديث : رد

(٧٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٢٢ (عفرية المسيحية ، القسم الثالث ، الكتاب الرابع ، الفصل

الخامس) .

الفعل فى القرن السابع عشر ضد الأدب الرعوى والجماعة البريطانية التى بدأت بطومسون وأصحاب المحاكاة من الفرنسيين وهم يحاكون الإنجليز . ولقد تحرّر من هؤلاء المعاصرين من أمثال دليل والذين بدوا له مفرطين فى أن يكونوا أصحاب مهنة دقيقة بزعم أنهم يأخذون عن الرحالة وما تسرده البعثات الجزويتية فى القرن السابع عشر والاستجابة لبرنار دين دى سانت ييسر « الذى يدين بالمعيتة فى المناظر التى تنسب العزلة إلى المسيحية »^(٧٦) . ولقد جرى دفع الأطروحة بعيدا جدا ، لكنها أضافت مادة أخرى للمسألة الكبرى لموضوع المحدثين ضد القدماء .

والفصل النقدى من كتابه « عفريت المسيحية » يصل إلى الذروة فى طرح تماثلات بين فرجيل وراسين ، بين هوميروس والانجيل^(٧٧) . ولقد امتدح سانت - بوف البحث الأول من الكتاب على أنه أعظم فقرة فى النقد الفرنسى وهو على نحو يمكن مقارنته بأى شىء عند لسنج وهردر^(٧٨) . لكن لما كان هذا لا يتجاوز أن يكون قولا أليا مثقلا عن الأفضليات فإنه يبدو أنه لا يستحق مثل هذا الشناء . وراسين أكثر تفوقا فى ابتداء الشخصوص وفيدرا أكثر عاطفية من ديدو ، وقيثارة فرجيل أكثر كآبة من راسين . وفرجيل هو صديق الانسان الوحيد ، رفيق الساعات السرية للحياة . ولقد عاش راسين كثيرا فى البلاط . وعند راسين نشعر بأننا نتجول خلال المتزه الخالى فى قصر فرساي . وعند

(٧٦) المصدر السابق ، ص ١٧ . (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث) .

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢١٧ - ٢٢٠ ، المجلد الثانى عشر ، ص ٦٦ - ١٠٢ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثانى الفصل العاشر ، الكتاب الخامس ، الفصول ١ - ٤) .

(٧٨) « شاتويريان وجماعته الأدبية » بإشراف م . ألم (طبعة جارينير) المجلد الأول ، ص ٢٥٧ وما بعدها . الدرس

الثالث عشر) .

فرجيل توجد طبيعة شاملة : عمق الغابات ومنظر الجبال وشاطئ البحر حيث تحديق النساء المنفيات وهن ييكن إزاء هول الأمواج . والاختيار بين فرجيل وراسين صعب : لقد كانا قرينين فى الحقيقة ويجب تفضيل راسين لا لشيء إلا من أجل الأطروحة لأنه كتب « أتاليا » أكمل عمل من أعمال العبقرية استلهم الدين^(٧٩) . والقرار فى صالح الإنجيل أسهل لأن شاتوبريان يستطيع أن يصف أسلوب الإنجيل بمصطلحات مستمدة من اللاهوتى لوت كأسلوب بسيط وجليلى ، بينما أسلوب هوميروس يجرى تصويره على أنه مفكك أكثر ومتدفق على نحو أشد وأنه أنموذج مرتجل وينتهى الفصل بتقليد ساخر لهوميروس : إعادة كتابة فقرة من كتاب لوت بطريقة شبه هوميروسية مليئة بالبهرجة^(٨٠) .

وشاتوبريان فى مقال شهير عن دوسو (١٨١٩) ينصحنا بأن « نتخلى عن النقد البسيط والسهل القائم على تصيد الأخطاء لصالح النقد العظيم والصعب للجماليات »^(٨١) . ومنهجه الخاص هو فى معظمه منهج الاقتباس والتقدير والمواجهة ، وهو مصاحب بالملاحظات العرضية عن النظم واستخدام الحروف اللينة والصامتة . وليس النقد إطلاقاً نقد تشخيص مؤلف واحد أو وعمل واحد كما أنه ليس إطلاقاً جدلاً تأملياً نظرياً . وهو عندما يستجيب للمبادئ العامة لا يستطيع أن يفكر إلا فى الأمور الشائعة فى الكلاسيكية ومن ثمّ فإنّ مقاله عن شكسبير (١٨٠١) يجب تصنيفه على أنه نقد للأخطاء . وفيه يتبين شاتوبريان أن شكسبير لديه مزايا تاريخية عظيمة فى عصره وأن لديه استبصاراً بالطبيعة الإنسانية وأنه

(٧٩) الأعمال ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢١٨ ونفس رؤية فولتير فى المجلد الأول من هذا الكتاب ص ٤٥

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ١٠١ عن تأثير لوت أنظر : مادلين دمبسى : « إسهام لدراسة

مصادر كتاب عفريت المسيحية » ، باريس ، ١٩٨

(٨١) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٢٧٧

يصور بحيوية ومناظر مؤثرة ، ولكنه رغم هذا يصر على أن شكسبير ليس لديه أى فن . وهو مثل النقاد الفرنسيين والانجليز الأوائل لشكسبير يعمى عمى كاملا عن براعة شكسبير البناء وحساسيته تجاه نسيجه الصوتى والذى لم يبد له إلا على أنه طنان . ومن ثم يستطيع شاتوبريان أن يقول إن « الكتابة فن ، وإن الفن له أجناس أدبية وإن كل جنس أدبى له قواعده » . وهو يعتقد أنه يستطيع أن يقلب المواثد على المعجبين بطبيعة شكسبير : « إن راسين فى الامتياز الشامل لفنه أكثر طبيعية من شكسبير ، بمثل ما أن أبوللو فى كل ألوهيته لديه أشكال أكثر إنسانية من التمثال الفرعونى الفج » ^(٨٢) .

وكل أقوال شاتوبريان النقدية مليئة هكذا بإكليشيئات الكلاسيكية ، و (الجمال المثالى) يخفى القبيح والمنحط ، والطبيعة الجميلة لا يجب أن تحاكي الوحوش ، وانه هو الحس السليم بالعبقرية ، وبدونه لا تكون العبقرية سوى غباء جليل ، والقواعد - حتى قواعد الوحدات الثلاث - صادقة فى كل الأوقات والمواضع لأنها موجودة فى الطبيعة ^(٨٣) . هذه هى المعايير التى يستند إليها شاتوبريان دائما فى تقديم أعماله وشرحها والدفاع عنها . وهو فى دفاع متطور عن « الشهداء » ^(٨٤) يقلق من نقاء الجنس الأدبى ويقتبس خيوطا ممن

(٨٢) المصدر السابق ، ص ٥٢

(٨٣) عن الجمال المثالى أنظر : المصدر نفسه ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الثانى ، الفصل الحادى عشر) وعن « الطبيعة الجميلة » أنظر المجلد العاشر ، ص ٥ (تصدير « أتالا ») . وعن النوق : المجلد السابع عشر ، ص ٢٤ استعراض تحليلى ليونج وعن القواعد . المجلد الرابع عشر ، ص ٤٧ (تصدير للطبعة الثالثة من قصيدة « الشهداء ») .

(٨٤) « الشهداء أو انتصار الدين المسيحى » ملحمة نثرية كتبها شاتوبريان عام ١٨٠٩ وتقع فى ٢٤ كتابا وتندور أحداثها فى القرن الثالث (المترجم) .

لهم نفوذ ويدحض - خطوة خطوة - الاعتراضات المتحذقة . وهو يعلن أنه لا يريد أى تغيير ولا يريد أى ابتداع فى الأدب ، وأنه يتبنى تماما المبادئ التى صاغها أرسطو وهوراس وبوالو^(٨٥) . وإن كتابه « عفريت المسيحية » قد يوحى بتعاطف مع المفهوم الرمزي للشعر ، لكن شاتوبريان لا يسمح بالفعل إلا لمجازات الصفات والتأثيرات ، وإن لديه تصورا حرفيا للغاية للمعنى المجازى والتشبيهى للإنجيل^(٨٦) .

والنقطة الوحيدة للابتداع النظرى وراء الدفاع الأعمى عن المعجزات المسيحية هى التأكيد على مشاركة المؤلف فى إبداعه . فشاتوبريان مقتنع بأن الكتاب العظام قد وضعوا تاريخهم فى عملهم « وإنهم لا يرسمون شيئا على نحو رائع بمثل ما يرسمون قلبهم »^(٨٧) . وبدون التوحيد التام بين ملتون والشيطان فإن شاتوبريان يقترح أن يرسم ملتون روحه هو الهالكة فى الشيطان ، وإن أشكال المحبة بين آدم وحواء تعكس التجارب الشجاعة لملتون . وحزن فرجيل يأتى من التمتمة والضعف الجسمانى ، وخيبات أمله فى الحب^(٨٨) . لكن هذه النظرة ليست مفروضة على كل شىء ، والخطة العامة للكلاسيكية لم يجر التخلي عنها إطلاقا .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع عشر ، ص ٢٥ (تصدير للطبعة الثالث من « الشهداء ») .

(٨٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٧٠ - ٧١ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الخامس ، الفصل الثانى) .

(٨٧) المصدر السابق ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩ - ٢٦ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث) .

(٨٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢٧ - ٢٨ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الرابع ، الفصل التاسع) المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩ (القسم الثانى ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث) المجلد الحادى عشر ، ص ٢١٨ - ٢١٩ (القسم الثانى ، الكتاب الثانى ، الفصل العاشر) .

ومع مرور السنين عدل شاتوبريان نوعا ما من وضعه النقدي . فمن جهة أصبح حتى أكثر محافظة وهو يستهجن نتائج كتاباته . وكما أن جوته تنصل من روايته « آلام فرتر » فإن شاتوبريان استنكر صنف رينيه^(٨٩) . ورغم أنه تقبل من فترة مبكرة دور مؤسس مدرسة جديدة^(٩٠) تخيلها كعودة إلى المبادئ الحقيقية للقرن السابع عشر ، فقد تزايد فيما بعد اشمئزازه على نحو كبير من مبالغات الرومانسيين الفرنسيين الفعليين . ولقد كان باردا إزاء لامارتين وهوجو . ولقد أدان بشدة دراما الدم والرعب^(٩١) وحاضر جورج صاند عن الأخلاق بأمل أن ذلك العصر القديم « هبة الشمال » قد يعلمها عبث العاطفة^(٩٢) . وهو يستطيع أن يعجب ببرانيه لدواع سياسية حيث أن شاتوبريان لم يخف من المقارنة مع كاتب أغنية شعبية^(٩٣) .

وأكبر أعمال شاتوبريان النقدية هو « مقال عن الأدب الانجليزي » (١٨٣٦) وهو على شتى الأحوال كتاب مثبط للأمل وهو حافل بالثغرات والأخطاء ،

(٨٩) « ذكريات المقبرة الأخرى » المجلد التالي ، ص ٢٠٢ - ٢٠٣

(٩٠) أنظر رسالة إلى فوتان ، ٢٣ سبتمبر ١٨٠٢ بعد زيارة قام بها إلى لاهارب ، المراسلات العامة ، المجلد الأول ، ص ٦٦ وفي استعراض تحليل لدى بونالد (١٨٠٢) تنبأ شاتوبريان بتغيرات ، ومع هذا تنبأ بانتصار أولئك الذين يعتمدون على أشكال التراث العظيمة . المؤلفات ، المجلد السابع عشر ، ص ١٠٩ - ١١٠

(٩١) عن لامارتين . أنظر أ . س . كونت دي مارسيلوس « شاتوبريان وعصره » (باريس ، ١٨٥٩) ص ١١٢ - ١١٤ وعن هوجو أنظر جيلو : « شاتوبريان » ص ٢٨٦ - ٢٨٧ ولويس بارتو : « شاتوبريان وفكتور هوجو » الحوليات الرومانسية ، العدد ٩ (١٩١٢) ص ٤٩ وقد اقتبس بارتو رسالة تهنيء هوجو على نجاح مسرحيته « هرناني » عن الدراما الرومانسية . الأعمال ، المجلد الثاني والعشرون ، ص ٢٦٨ - ٢٧٠ (مقال عن الأدب الانجليزي) .

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٩٣

(٩٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٣٠٧ - ٣١٠

ومثقل للغاية بالاستطرادات عن لوثر ولا مينييه ودانتون وآخرين . ومناقشة الفترات السابقة هي من سقط المتاع ، إنها تجمع من مصادر إنجليزية عفى عليها الزمن دون تمييز ، ودون إحساس بالتناسب والملاحظات عن شوسر وسبنسر غير سليمة بالمرّة وخاطئة . ولا نجد بالفعل إلا شكسيير وملتون وبايرون هم الذين يتناولهم باستفاضة ويتطوّر . والفصول عن شكسيير تنطوي على وعود . ويدرك شاتوبريان أنه « قد قاس شكسيير بنظارة جاسوس كلاسيكي » . ولكن هذه النظارة « هي مجهر عاجز عن ملاحظة الكل »^(٩٤) . وينتهي الفصل بمديح حيث يأتي شكسيير في مرتبة مع خمسة أو ستة مهمين رائعين في التاريخ الأدبي مع هوميروس ودانتى وراييليه الذين يندرجون جميعا الآن تحت هذا البيان عن التسامح . ولكن شاتوبريان يعيد في الثنايا - كلمة بكلمة - عرض نقده الذي كان قبل خمسة وثلاثين عاما ويضيف انتقاصه لكوميديا شكسيير و « الظلال ذات الطابع الشعري عند أوسيان » المفترضة للنساء اللواتي لا يمكن أن يصمدن في وجه المقارنة مع استر عند راسين^(٩٥) . وتظل وجهة النظر هي نفسها . . إن الكتاب الرومانسيين أي شكسيير ودانتى يكسبون بأن يجري اقتباس فقرات منهم بينما صروح العصور الكلاسيكية لها قيمة « كمال الكلية والتناسب الملائم لإجرائها »^(٩٦) . ويخلص شاتوبريان إلى أن عمل شكسيير ينقصه الوقار بمثل ما أن حياته ينقصها هذا الوقار . إنه بلا ذوق : نوع الذوق الذي يظهر في لحظات نادرة للغاية من تاريخ العالم ويُفترض أساسا في عصر لويس الرابع عشر .

(٩٤) الأعمال ، المجلد الثاني والعشرون ، ص ٢٢٩ (مقال عن الأدب الإنجليزي ، الفصل الأول) وعن شوسر ص

١١٠ وعن سبنسر أنظر ص ٢٢٠

(٩٥) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ وما بعدها (مقال عن الأدب الإنجليزي ، الفصل الأول) ص ٢٢٢ - ٢٢٥

(٩٦) المصدر السابق ، ص ٢٨٥ (مقال عن الأدب الإنجليزي ، الفصل الأول) .

ولقد كان ملتون - إلى حد كبير - أقرب الشعراء الانجليز جميعا لقلب شاتوبريان وذوقه . والاقتباسات منه مشاهدة طوال كتابه « عفريت المسيحية » . وفي أخريات حياة شاتوبريان نشر ترجمة كاملة لقصيدة ملتون « الفردوس المفقود » نثرا . وكتاب « مقال عن الأدب الانجليزى » يصف وصفا عادلا أعمال ملتون الأخرى . ولقد كانت لدى شاتوبريان وجهة نظر تعاطفية تدعو للدهشة تجاه حتى أكثر أجزاء « الفردوس المفقود » تعرضا للنقد . ولقد دافع عن الكتب المتأخرة على أساس أنها ليست أدنى من الكتب الأولى ، بل لقد امتدح حتى الخطيئة والموت وأعلى من شأن الصياغة الحرفية الآلية . ولقد كتب صفحتين بارزتين عن لاهوت « الفردوس المفقود » واللتين تبرزان الخيوط المتشابكة لأفكار ملتون فى ضوء المعرفة الجيدة بالتيارات اللاهوتية والفلسفية . وهو يكرر تفسير ملتون على أساس سيرة حياته . « إن الجمهورى يمكن أن يوجد فى كل نظم فى (الفردوس المفقود) ، إن أحاديث الشيطان تتنفس كراهية الاعتماد على الغير »^(٩٧) . ونحن لا نسمع شيئا عن وجهة النظر الأسبق من أن ملتون كان المقروض فيه أن يولد فى فرنسا مع وجود ذوق راسين وبوالو^(٩٨) . وحتى سياسة ملتون تروق الآن لشاتوبريان الذى يفترض حالة متنبئ بائس ومكتئب من الديمقراطية الشاملة .

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث والعشرون ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٨ ، ص ١٥٦ ، ص ١٦٤ - ١٦٥ (عن اللاهوت) ، ص ١٥٩ (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الثانى) .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى عشر ، ص ٦٢ (عفريت المسيحية ، القسم الثانى ، الكتاب الرابع ، الفصل السادس عشر) .

والتوازي بين ملتون وشاتوبريان في خدمة كرومويل ونابليون يبدو متكلفا .
والأجمل أن شاتوبريان يقارن نفسه ببايرون - وكلاهما أرسقراطيان - وهما
الاثنان يحملان « أبهة قليهما اللذين يدميان » من خلال أوربا إلى الشرق .
غير أنه كان على شاتوبريان أن يؤسس أوليته وتفوقته . أما بايرون فهو عظيم
يجيد فن المحاكاة ، وهو يفجر وجهة نظر غير مخلصه ، وينقصه الايمان ،
وهو دائما علامة على الاصطناع ^(٩٩) . ويجرى استبعاد والترسكوت على أنه
مبتدع جنس أدبي زائف ويظل أيضا على أسطح الأشياء ^(١٠٠) والرأى الذى
يذهب إلى أن « الشهداء » هى ملحمة يشوش بالنسبة لشاتوبريان حقيقة أنه هو
نفسه كتب شيئا شبيها جدا بالرواية التاريخية . إن « الشهداء » التى قامت على
تعدد المصادر تتجمع معا ويحدث تعليق عليها ودفاع عنها ، وهى فوق كل شىء
بشير ليس بأفضل مما عليه رواية « إلى أين أنت ذاهب ؟ » .

ونقد شاتوبريان لا يحرر نفسه هكذا إطلاقا من القوانين المحددة للقواعد
والذوق كما تشكلت فى الكلاسيكية الجديدة الفرنسية . وفى منهج النقد
لا يزال محاطا بتقنيات المقارنات البلاغية أو التعليقات التفصيلية على الجماليات
الجزئية . بينما لا يمكن إعطاء مكانة سامية فى تاريخ نظرية أدبية أو مناهج
نقدية فإنه مع هذا لا يعكس انحراف الحساسية التى كانت كتابات شاتوبريان
الابداعية الخاصة به اختبارا فصيحاً . وبينما لا يكاد يعرف أو يعبأ بالأدب
الفعلى فى العصور الوسطى (مع استثناء ممكن لدانتى) فإن كتاباته وجهت

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث والعشرون ، ص ٢٦٥ وما بعدها . (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الثانى)

وبالنسبة للمقارنة مع بايرون أنظر ص ٢٨٠ ، ص ٢٨٦

(١٠٠) المجلد الثالث والعشرون ، ص ٢٢ وما بعدها (مقال عن الأدب الإنجليزى ، الفصل الثانى) ويفضل

شاتوبريان مانزونى (ص ٢٢٤) ويلمح منتقضا رواية « أحبب نوتردام باريس » لهوجو (ص ٢٢٢) .

الانتباه إلى الماضي الإقطاعي وإلى الفروسية وإلى الكنائس القوطية . وبينما لا يستطيع الانسان أن يقول إن شاتوبريان كان هو نفسه مؤرخا خطيرا للأدب (كتاب « مقال عن الأدب الإنجليزي » هو مجرد تجميع) فإن التقاطه للتاريخ بصفة عامة ، وحسّ القوى بتدفق الزمن ، ساهما في إيقاظ الحس التاريخي في فرنسا . وتأكيده على العنصر المسيحي في الكلاسيكيات الفرنسية في القرن السابع عشر واضح أنه جديد . وساعد في تأسيس هذا كمصدر للتراث الدائم حتى بعد أن كان التمسك بالنظرية الكلاسيكية الجديدة الصارمة قد ضعف . وإعجابه بملتون واهتمامه الرائع للغاية بشكسبير مواز لجهود السيدة دي ستال الأكثر حماسة بالنسبة للأدب الألماني . ولكن ما هو أكثر من الناحية الشخصية هو أن شاتوبريان كان واحدا من مبتدعي التزعة الجمالية الرومانسية ليس فقط في وجهة النظر التي اتخذها تجاه جماليات المسيحية وخاصة الطقوس الكاثوليكية ، بل أيضا في التمجيد الرائع لخلود الفن وفي عبادة تفوقية وروعة العبقرية . وهناك القصة الصادقة الجيدة عن وجهة نظره الجمالية تجاه عاصفة في البحر . . فهو عندما كان مجرد شاب عبر المحيط إلى أمريكا ووجد أنه يفضل وصف عاصفة عند هوميروس^(١٠١) . وهناك فقرة في « المذكرات » حيث يروي دور واحد وعشرين شخصا مشهورين كانوا مشاركين له في مؤتمر فيرونا قد ماتوا في الوقت نفسه « إمبراطور روسيا ، إلكسندر ؟ مات لويس الثامن عشر ؟ مات . . لا أحد يتذكر أحاديثنا على مائدة الأمير متزيخ : ولكن بالقوة العبقرية إما من مسافر سوف يسمع أغنية المرح في حقول فيرونا

(١٠١) اقتبس هذا ف . جيرو في تصدير « أتالا » . اعداد من الطبعة الأصلية (باريس ، ١٩٠٦) ص ٢٤ وما

يتبعها من المقدمة .

دون أن يتذكر شكسبير « (١٠٢) . ومع هذا فإن هذا يبدو مشكوكا فيه اليوم عندما تضعف ذكريات الماضي والأدب العظيم كما لم يحدث من قبل و « خلود » حتى أعظم الأعمال تبدو بشيرا . والافراط فى النزعة الجمالية الرومانسية ومطالبها الشاملة ومن ثم مطالبها التى لا يمكن الدفاع عنها أمام تفوقية الفن التى كان شاتوبريان واحدا من عارضيهما الأول قد ساهمت فى رد فعل قبل أن يبدو الوضع الشرعى للأدب والفنون فى أى خطافية للحضارة الانسانية .

(١٠٢) ذكريات من المقبرة الأخرى ، المجلد السادس ، ص ١٦٠ - ١٦١

المصادر والمراجع

On French criticism, see besides Michiels, Brunetière, Mustoxidi, and Van Tieghem, quoted in Vol. I, p. 274, Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912), With chapters on Madame de Staël and Chateaubriand.

On Empire critics: Sainte-Beuve, "M. de Féletz, et la critique littéraire sous l'Empire," *Causeries du lundi* (1850), Vol. I.

Geoffroy's articles are reprinted in *Cours de la littérature dramatique*, 5 vols. 2d ed. Paris, 1825. They are quoted by date of issue of *Journal des débats* (cited as *Débats*). On Geoffroy see Charles Marc Des Granges, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, Paris, 1897 (cited as Des Granges) — excellent, though diffuses and too laudatory.

Madame de Staël's writings are quoted from *Œuvres complètes*, 17 vols. Paris, 1820 (cited as *Œuvres*). Of the huge biographical literature the two books by David Glass Larg, *Madame de Staël. La Vie dans l'œuvre (1766 - 1800)* (Paris, 1924) and *Madame de Staël. La Seconde vie (1800 - 1807)* (Paris, 1928) are most relevant. Also, Comtesse Jean de Pange, *Auguste - Guillaume Schlegel et Madame de Staël*, Paris, 1938.

On the sources of *De l'Allemagne* cf. Oskar Walzel, "Frau von Staëls Buch de l'Allemagne und W. Schlegel," in *Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel* (Weimar, 1898), pp. 275-334; and Gertrude Emma Jaeck, "The Indebtedness of Madame de Staël to A. W. Schlegel," *JEGP*, 10 (1911), 499-534. Jean Gibelin, *L'Esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de Staël* (Paris, 1934) fails to establish any relationship. Comtesse Hean de Pange, *Madame de Staël et la découverte de l'Allemagne* (Paris, 1929) tells the external story. On the influence see texts in ed. Edmond Eggli, *Le Débat romantique en France 1813-1830*, Vol. I (1813-16) Paris, 1933. Investigations : Gertrude Emma

Jaek, *Madame de Staël and the Spread of German Literature*, New York, 1915; Robert Calvin Whitford, *Madame de Staël's Literary Reputation in England*, Urbana, Ill., 1918; Ian Allan Henning, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique*, Paris, 1929; Carlo Pellegrini, *Madame de Staël : il gruppo cosmopolito di Coppet : influenza delle sue idee critiche*, Firenze, 1938.

Chateaubriand is quoted from *Œuvres complètes* (25 vols. Paris, 1836), and *Mémoires d'outre tombe*, ed. E. Biré and P. Moreau, 6 vols. Paris, 1947. Of the huge literature Sainte-Beuve's *Chateaubriand et son groupe littéraire* (2 vols. 1849) is still outstanding. Hubert Gillot, *Chateaubriand. Ses idées; son action; son œuvre* (Paris, 1934) Pays attention to the criticism.

Special aspects are discussed in Meta Helena Miller, *Chateaubriand and English Literature*, Baltimore, 1925; and Carlos Lynes, "Chateaubriand-Critic of the French Renaissance," *PMLA*, 62 (1947), 422-35.

(۹)

ستندال وهوجو

إن قصة الحركة الرومانسية الفرنسية التي وصلت إلى الذروة في انتصار مسرحية « هرناني » عام ١٨٣٠ كثيرا ما جرى سردها وجرى بحثها بتفاصيل كبيرة . وهي ليست في جانب منها إلا نضالا بين الأنساق النقدية المتنافسة : فكثر منها هو قصة زمرات وجماعات ، وتكوين « أندية » ، وبشكل حتمى تكوين انحيازات سياسية وانشاقات حزبية وتحولات . وهناك اسمان هما السيدة دى ستال وشاتوبريان ، يكفيان وحدهما ليدلّا على أن الرومانسين الأوائل كانت لديهم إمكانية تكوين مجموعتين سياسيتين : إما المجموعة الليبرالية أو المخلصين الكاثوليك . وبعد عودة الملكية عام ١٨١٤ كانت الرابطة الكاثوليكية للرومانسين تبدو شيئا طبعيا . ومع نمو المعارضة لأسرة البوربون الملكية تحرك الكثيرون من الرومانسين ببطء إلى معسكر الليبرالية (والتي توحدت لفترة من الزمن مع عبادة نابليون) . وهناك آخرون مثل الكسندرسوميه ^(١) هجروا موضعهم إلى المعسكر الكلاسيكى وعملوا على أن يجرى اختيارهم في الأكاديمية الفرنسية . وإلى حدما ظل ستندال بمنأى ، فقد كان ليبراليا ومعجبا بنابليون ورومانسيا بشكل دائم منذ سنواته الأولى في فترة الكلاسيكية في مرحلة الشباب . لكن كل هذه الانتماءات ليست لها إلا أهمية واهنة بالنسبة لموضوعنا المحورى ألا وهو النقد . إن نمو الحركة الرومانسية الفرنسية بصفة عامة يمت بالأحرى إلى تاريخ الأدب الفرنسى أو إلى تاريخ اجتماعى للعصور . أما بالنسبة للأفكار النقدية الفعلية فإن النقاش ظل فى أطر ضيقة جداً وجرى رسم المشكلات بشكل بسيط للغاية وإلى أن ظهرت مقدمة هوجو لمسرحيته « كرومويل » (١٨٢٧) التي تدشنت فى تاريخ الشعر وعلم

(١) ألكسندر سوميه (١٧٨٨ - ١٨٤٥) شاعر وكاتب درامى فرنسى كتب شعرا تعليميا . ولكنه تحرك فى النواثر

الرومانسية وساعد فى تأسيس نادى « ربات الشعر الفرنسى » . (المترجم) .

الجمال بصفة عامة ، فليس هناك إلا القليل الذى قيل فى كل هذه المجادلات على نحو لا يكاد يظهر أى وعى بالمشكلات الرئيسية . وجرت مواجهة الكلاسيكية على أنها نسق من القواعد عتيق يحتاج إلى الليبرالية . غير أن هذه الليبرالية جرى تصورهما فى جانب كبير منها فى أطُر فنية خالصة . وبالنسبة لما هو غنائى فإن النظم كان عليه أن يكون أكثر حرية ، وفى الدراما كان يجب تأسيس انتهاك الوحدات الثلاث . غير أن مطالب قيام ثورة أدبية زلزالية لم تتحقق إلا على يد فكتور هوجو :

« إننى أنفخ فى ريح الثورة » وهذا أعطى فكرة خاطئة باعترافه : إننى أحيط القاموس القديم بغلاف أحمر فريد من الكلمات الأصلية ! مزيد من الكلمات العامة ! اننى أنفخ عاصفة فى المجرة ^(٢) . وكان على الفرنسيين أن يحاربوا من أجل استخدام كلمات مثل « دجاجة » أو « منديل » أو « مسدس » على خشبة المسرح . لقد « كان » هذا زويدة فى فنجان .

ولكن لا يستطيع الإنسان أن يقول إن هذه الحرية الفنية تتضمن حقا مفهوما جديداً للشعر . إن ممارسة الشعراء الرومانسيين لا تظهر أى انقطاع جذرى عن التراث البلاغى للكلاسيكية الجديدة . فللمارتين والفريد فينى وهوجو يصعب أن نعدهم حقا مبتدعين . وتجدد الشعر الفرنسى لم يظهر إلا مع بودلير ورامبو . وتبدو الدراما « الرومانسية » اليوم استهلاكا قليل الأهمية لم يقدم أى عمل ذى قيمة كبيرة . ولم تهب الريح الثورية إلا فى الرواية الواقعية الجديدة : عند مستندال وبلزاك . والجذل الرومانسى لم يقم بإحياء إلا مجرد مفهوم للشعر يمكن أن يوصف بأنه مثل النزعة الانفعالية العاطفية عند دوبو وديدرو والسيدة دى ستال والحماس والالهام وعمق القلب الإنسانى والعبقرية هى الشعارات

(٢) من « تأملات » (١٨٥٦) .

التي كانت حتى في ذلك الوقت تستعمل استعمالا بسيطا في تاريخ النقد .
ولقد تساءل هوجو عام ١٨١٩ . « من هو في الحقيقة الشاعر ؟ إنه الإنسان
الذي يشعر بقوة ويعبر عن مشاعره بلغة أكثر تعبيرا » . ويضيف وهو يقتبس
من فولتير أن الشعر عند كل الناس « ليس إلا الشعور » ^(٣) . وآمن ستندال
أيضا بأسطورة الإخلاص والتلقائية على الأقل عندما تحدث عن الشعر :
« لا يستطيع الانسان أن يصور مالا يشعر به » وهذا مثل من الأمثال التي
يضرِبها والتي يدعمها بأن يقتبس قول هوراس ^(٤) ولكن ستندال في الأعماق
لا يعبأ بالشعر وينبذ النظم من أجل الدراما .

وبجانب هذه النزعة الانفعالية هناك آثار من التصور الأفلاطوني للشعر
عند عدد من الكتاب ولكن الموجود عادة هو فكرة غامضة ومتسعة تذهب إلى
أن الشعر يكاد يكون هو كل شيء ، وهي فكرة نجدها أحيانا عند الألمان
أو الكتاب الانجليز من أمثال هازلت وشلي . ويمكن للامارتين أن يقول إن
« هناك المزيد من الشعر في أصغر زاوية من زوايا الطبيعة عن كل ما لدينا من
شعر إنساني » لكنه يتصور كتاباته على أنها « تخفيف عن قلبه » وعلى أنها « تنهيدة
أو صيحة نفس » ^(٥) . وهوجو في عام ١٨٢٢ في تصدير « قصائد وأهازيج »
يخبرنا بأن الشعر هو في قلب كل شيء : الطبيعة والدين والإنسان ^(٦) .

(٣) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر (الأدب والفلسفة) ، ص ١٢٠

(٤) أفكار (باريس ، ١٩٣٨) المجلد الثاني ، ص ٢٨٣

(٥) رسالة إلى السيدة المركيزة دي ريكورت ، ٢١ مايو ١٨١٩ في « مراسلات » (باريس ، ١٨٨٢) المجلد الثاني ،

ص ٣٦

(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول (قصائد وأهازيج) ، ص ٦

ولم يكن هناك إلا كاتب واحد فى ذلك الوقت ظل بمنأى وكانت لديه بصيرة بالتصور الخيالى للشعر وهو جوزيف جوير (١٧٥٤ - ١٨٢٤) ولكن يصعب أن يكون ناقدًا بالمعنى العام . لقد كان بالأحرى كاتب حكم وأمثال فى التراث الفرنسى العظيم . وأبحاثه لم تنشر إلا عام ١٨٣٨ - وجاء هذا فى مختارات بسيطة ومن ثم لم يؤثر فى تطور الأفكار النقدية فى ذلك الوقت ^(٧) . وكثير من الأقوال الرائعة لجوير عن الشعر تصوغ رد الفعل الانفعالى العادى على عقلانية القرن الثامن عشر : « لا يوجد شعر بدون حماس » ، « إن القيثارة - إن جاز لنا القول - هى آلة مجنحة » ، « إن الأشعار الجميلة تتنفس مثل الأصوات أو الروائح » ، « ما من إنسان لم يكن إطلاقاً شاعراً وربما لن يصبح إطلاقاً إلا شاعراً » ^(٨) . وجوير هو استثناء فحسب عندما تحدث عن الشاعر على أنه « يظهر أشكال المادة ويُفرِّغها » بمساعدة أشعة معينة و « هو يجعلنا نرى الكون على نحو ما هو فى عقل الله » ^(٩) . وهذه الأفلاطونية قائمة على استبصار بدور التخيل فى الفن والحياة : « التخيل هو ملكة جعل ما هو عقلى حياً ، وتجسيد ما هو روحى : بكلمة ، أن يبرز للنور ما هو فى حد ذاته خفى دون أن يشلحه من طبيعته » ^(١٠) . وهنا فإن مشكلة الرمز فى الفن نلمحها بدون مصطلح ، المركب من الجزئى والكلى ، ومهمة رد ما هو ذهنى وروحى إلى

(٧) فى عام ١٨٣٨ نشر شاتوبريان كتاباً صغيراً « تأملات وأفكار » وفى عام ١٨٤٢ نشرت مختارات كبيرة وقام بذلك بول دى راينال وأعيدت طباعتها عدة مرات . وفى عام ١٩٣٨ وفى عام ١٩٣٨ نشر النص كاملاً بعنوان « مذكرات » مع تواريخها وقام بهذا أندريه بونيه . لكنه هناك ١٦٨ خاطرة مما فى طبعة راينال لم ترد فى « مذكرات » .

(٨) مذكرات ، المجلد الثانى ، ص ٥٩٥ ، المصدر السابق ، ص ٦٠٤ ، المصدر السابق ، ص ٨٦١

(٩) تأملات وأفكار ، ص ٢٦٤

(١٠) مذكرات ، الجزء الثانى ، ص ٤٩٢

لغة مادية . ويميز جوبير - كما فعل ريفارول وكثير من الألمان وكولردج - بين نوعين من التخيل : « إن الملكة الحيوانية الخيالية مختلفة تماما عن التخيل وهو الملكة العقلانية . الملكة الأولى (سلبية) والملكة الثانية (فعالة وابداعية) » ^(١١) . ومعظم ملاحظاته عن التخيل على أنه « كنوع من الذاكرة » وعن « الذاكرة على أنها مخزن يستمد منه التخيل » وعن التخيل على اعتباره « رساما » . « إنه يرسم فى نفوسنا وفى الخارج من أجل نفس الآخرين إنه يكسو الأشياء بالصور » ^(١٢) ، إنه التخيل البصرى فى جوهره عند أديسون وكل القرن الثامن عشر مع لمحة هنا وهناك بإبداعيته .

وهناك أقوال بارزة أخرى فى كتب جوبير الشائعة : على الشاعر أن يستعيد المعنى البدائى والمادى للكلمات . على الشاعر « أن يصقل ويعيد صك النقود ويجدد علاماتها الأصلية » ^(١٣) . وهناك أقوال أخرى تظهر أن جوبير فهم جوهر الشعر واختلافه عن الخطابة . « على شخص الشاعر أن يكون موجزا ، أى كاملا (مطلقا) » كما يقول اللاتين ، وعلى الخطيب « أن يكون متدفقا وافرا متسعا ممتدا متنوعا غير مستنفذ وهائلا » ^(١٤) . ويتحدث جوبير عن الشاعر « الذى يجعل الكلمات خفيفة ويعطيها لونا ويجعلها تخلق » وإن كان يستطيع أن يتحدث أيضا عن « معمار الكلمات » أو « الماهية الخالصة التى بها

(١١) المصدر السابق ، ص ٥٦٣ وكان هذا عام ١٨٠٦

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٨٢ ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٨٢

(١٣) تأملات وأفكار ، ص ٢٧٥

(١٤) مذكرات ، المجلد الأول ، ص ١٣٢

يمكن للشعر أن يلطف «^(١٥) . وكل هذه أقوال مجازية عارضة تظهر أن جوبير قد تعلم من ديدرو الذى عرفه معرفة شخصية .

وبالرغم من هذه الاستبصارات النظرية فإن آراء جوبير الأدبية (ولا نستطيع أن نتحدث عن النقد) ليست بصفة خاصة متماسكة أو مستقلة . لقد كره راسين الذى بدا له أنه ملائم فحسب « لأصحاب النفوس الفقيرة والأرواح الفقيرة » . إن راسين « قد أضفى طابعا شعريا على مشاعر الطبقة الوسطى وأكثر العواطف الوسطية » . ومن بين كل الشعراء الفرنسيين أعجب جوبير بلافونتين إعجابا شديدا واعتبره « هوميروس فرنسا ، هوميروس الفرنسيين »^(١٦) . ورعبه من الواقع كان إلى حد أنه وقف كثيرا فى صف ما هو تقليدى وما هو تافه . وهو يفضل أبيه دليليل^(١٧) على ملتون ودافع عن أسلوب كورنى العظيم بقوله : « يجب أن نرتفع فوق تفاهات الأرض حتى لو صعدنا على عكازين » وإن الرقة بل وحتى الدقة ، والنفور السقيم من المشكلات دائما ما تترك تأثيرا أعمق على ملاحظات جوبير الجميلة . وهو يعرف نفسه تماما : « أستطيع أن أبذر لكننى لا أستطيع أن أبنى »^(١٨) .

ولقد مات جوبير عام ١٨٢٤ وقبل هذا بعام كان الجدل الرومانسى قد

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤٧٨ ، ص ٤٩٨ وأنظر رسالة إلى موليه (١٠ مارس ١٨٠٢) أفكار باشراف راينال ، ص ٢٤٠ و « مذكرات » المجلد الثانى ، ص ٦٤٦

(١٦) المصدر السابق ، ص ٦٧٩ وأنظر المصدر السابق ، ص ٨٥٩

(١٧) جاك أبيه دليليل شاعر فرنسى محبوب فى زمنه كتب قصائد وصفية وتعليمية . ترجم « الاتياده » لفرجيل و « القديوس المفقود » للتون إلى الفرنسية (المترجم) .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٨٩٥

وصل إلى الذروة . ومصطلح « الرومانسية » ظهر لأول مرة في هذه المناقشات ^(١٩) . وكان ستندال قد عاد في التو من ميلانو محدثا تأثيرا بكتابه « راسين وشكسبير » (١٨٢٣) ولا يزال يستخدم التركيبة الإيطالية لكلمة « رومانسية » . وكتاب « راسين وشكسبير » الذي نشر في تلك السنة ليس إلا كتيبا صغيرا من ثلاثة فصول قصيرة . الفصل الأول يعرض حجة ضد الوحدات الثلاث مستمدة في جزء منها من حوار لإرمس فيسكونتي في « الاستشارة » وفي جانب من تصدير جونسون لشكسبير ومقال مارمونتل عن الوهم ^(٢٠) . وستندال مثل جونسون يذهب إلى القول إننا نعرف دائما أننا في المسرح ومن ثم لا نجد صعوبة في تتبع تغيير المكان أو الزمان لكن ستندال يستدرك فيقول إن هناك لحظات من الوهم الكامل تتضمن حالة خاصة من الانفعال في عقل المشاهد . والفصل الثاني عن الضحك هو إعادة طرح نظرية الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز عن « العظمة الفجائية » و « الرؤية غير المتوقعة » من جانبنا لتفوقنا على الآخرين ، ومن ثم فإن الكوميديا يجب توجيهها ضد الأشكال السيئة في الاستعمال الموجودة بالفعل . إن مولير ليس فكها أو ليس فكها بعد هذا . والفصل الثالث يبدأ بالتعريف الشهير للرومانسية على أنها « فن إعطاء الناس أعمالا أدبية تكون في الحالة الراهنة لعاداتهم وعقائدهم قدرة على إعطاء أكبر قدر ممكن من اللذة » بينما « الكلاسيكية

(١٩) لست متأكدا من الذي استخدم الكلمة أولا . ربما فرنسوا ميجنيه في مجلة « كورير فرانسيس » (١٩ أكتوبر ١٨٢٢) حيث يقول إن سكوت « قد حقق لي المسألة الكبرى عن الرومانسية » أما لا كرتل فقد سمى أوجست فلهلم شلجل « كينتين الرومانسية » في « حوليات الأدب والفنون » العدد ١٣ (١٨٢٣) ص ٤١٥

(٢٠) أنظر المقدمة والملاحظات للطبعة النقدية التي أشرف عليها مارتينو لكتاب « راسين وشكسبير » وبالنسبة لفيسكونتي أنظر ص ٢٦٠ من هذا الكتاب الحالي .

بالعكس تعطيهم الأدب الذى يولد أكبر لذة ممكنة لأجدادهم « (٢١) . وهكذا فإن « الرومانسى » يعنى ببساطة الحديث والمعاصر ، وكان على ستندال أن يضيفى الرومانسية على راسين ودانتى فى زمانهما . والتعريف الذى لا يمكن أخذه بجدية ، إنه سخرية من الذين يحاكون والذين فقدوا التماساً مع عصرهم ومع الحداثة .

والجزء الثانى من كتاب « راسين وشكسبير » نشر عام ١٨٢٥ وهو أيضا كتيب صغير ذو طابع إشكالى موجه ضد الأكاديمية الفرنسية التى كانت فى الوقت نفسه قد اتخذت موقفا ضد الموجة المتصاعدة وقد هاجم مديرها أوجر الرومانسية فى جلسة مفردة عام ١٨٤٥ وقد هاجمه ستندال بقسوة وفطنة وكرر الدعوة للحداثة التى تعنى بصفة خاصة تركية الدراما الفرنسية التاريخية فى النثر بدون وحدتى الزمان والمكان . والبحر السكندرى ليس إلا هباء مشورا . والفصول الثلاثة للتراجيديا الفرنسية هى أسوأ من الوحدات الثلاث . والنثر مفضل لأنه يسمح « بالكلمة الملائمة المفردة التى لا يمكن الاستغناء عنها والضرورية » (٢٢) . ورغم أن شكسبير هو الموضوع الكبير لإعجاب ستندال فإنه لا يزيكه كأنموذج فى كل مضمار : لا يجب محاكاته بالنسبة لأحاديثه أو مجازاته أو حتى خلطه للكوميدي والتراجيدى . بل إن ستندال بالأحرى يبدو متأثرا شديدا بمسرح دى كلارا جازول والتمثيلات هى أشباه الدراما الأسبانية لصديقه ميرمييه وهو يتوقع الأكثر من إضفاء الطابع الدرامى على الأحداث الواقعة بين إنشادين للجوقة المسرحية من فرويسار أو برانتوم أو المؤرخين الفرنسيين القدماء ،

(٢١) « راسين وشكسبير » ، المجلد الأول ، ص ٣٩ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٨٦ .

وبالنسبة لأولئك الذين يعرفون الأصول يبدو أنه من الذرى المعاكسة أن ستندال يصف ويزكى « لوثر » لذكرياس فرنر على أنها أرقى من شيلر وأنه فى موضع آخر يمكنه أن يقول إن جوزيف فون كولن^(٢٣) الكاتب الدرامى النمساوى المتوسط يمثل بأفضل ما يكون الدراما الفرنسية التى يمكن أن يأمل فيها^(٢٤) . والمرجع الأخير ليس إلا غمطا كله « نزوة » من ستندال لا يقوم على مزيد من المعرفة ، بل يقوم على مجرد الحماسة . ويظهر أوجست فلهلم شلجل لكولين فى الصفحات الأخيرة من « المحاضرات الدرامية » والكتيبات التى كتبها ستندال هى كتابات إشكالية دقيقة لصالح نوع خاص من الدراما لم يكن مسموحا بها بعد على خشبة المسرح الفرنسى المعتادة . وقد أصيب ستندال بخيبة أمل عندما شاهد التطور اللاحق لخشبة المسرح الفرنسى : المسرحيات الدرامية لهوجو التى أحيت الصياغة الشعرية الألكسندرية وتجاهلت الحقيقة التاريخية وهى لم ترق لذوق ستندال لأنه كره دائما الخطابة والطنطنة^(٢٥) .

والكتيبان الصغيران اللذان كان لهما تأثير بسيط فى عصرهما يُفترض فيهما أن لهما أهمية أكبر بكثير إذا ما فكرنا فيهما كجزء من النقد الأدبى الهائل عند ستندال ، وأنهما شكلاً حقبة فى نضاله الممتد للتعبير الذاتى وأنهما عينة صغيرة على ذوقه الأدبى الفريد . إن عقلية ستندال من المؤكد أنها عقلية من أهم

(٢٣) هزيج جوزيف فون كولن (١٧٧١ - ١٨١١) شاعر وكاتب مسرحى نمساوى كتب « كوريولان » عام ١٨٠٤ وألف لها بيتهوفن افتتاحية ، كما ألف أغنيات وطنية (المترجم) .

(٢٤) المصدر السابق ، عن لوثر ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٣ ، عن كوين « كورير أنجلي » العدد الأول ، ص ٢١ ، عن ميريميه ، العدد الرابع ص ٢٠٢ (فى « لندن ، جازين ، يوليو ١٨٢٥) .

(٢٥) ف . س . جرين « ستندال » (كمبردج ، ١٩٣٩) ، ص ١٦٥ ، ص ٢١٢ ، ص ٢١٤

العقليات الفريدة فى العصر . ونحن نعرف هذه العقلية الآن أفضل عن أى معاصر قد عرفها نظراً لأنّ كما هائلا من الرسائل والمذكرات ومسودات المقالات والملاحظات الهامشية والحكايات المُقنَّعة والتي لها طابع السيرة الذاتية قد تمّ كشف النقاب عنها . ومن كل هذا الحشد من الأوراق تتناثر تصريحات عن الأدب والكتب وهى فى معظمها شكلية وإن كانت خفيفة فى نغمتها وذلك فى العدد الهائل من العروض التحليلية المطبوعة بالإنجليزية فى ثلاث مجلات انجليزية : (ذا نيو مثلى) و (لندن مجازين) و (أثينايوم)^(٢٦) . وستندال الذى عادة ما يُعرف بالبحث الخفيف « راسين وشكسبير » يزرغ فى ذلك كناقذ له أهمية ذاتية كبيرة ، وهو يمثل موقفا تجاه الأدب يصعب أن يجرى توثيقه فى أى موضوع آخر على هذا النحو الرائع وبهذا الاهتمام .

لم يكن ستندال عالم جمال وصاحب نظرية له نتائج عظيمة . فمن جهة فإنّه لا يثق بالنسق ولا بالنظرية فهما مرتبطان فى عقله بجماليات الكلاسيكية الجديدة وحذلقات لاهارب ومارمتل ومن جهة أخرى أعتقد أن علم الجمال هو على غرار نظريات الجمال المثالية التى صاغها فنكلمان وتلاميذه وهو لا يجد فائدة فى نزعتها الاطلاقية . وستندال فى كتابه « تاريخ فن التصوير فى إيطاليا » حاول بالأحرى أن يصيغ صياغة علمية نظريته الخاصة عن الجمال المثالى ، مستخدما الأنماط المزاجية عند كابانيه^(٢٧) ويصادق على النزعة النسبية

(٢٦) يتضح هذا فى نوريس جنل « ستندال وانجلترا » ، مجموعة فى اعادة ترجمات فرنسية فى طبعة ديفان باسم « مراسلات انجليزية » خمسة مجلدات ، باريس ، ١٩٢٥ - ١٩٣٦

(٢٧) جورج كابانيه (١٧٥٧ - ١٨٠٨) فيلسوف مادى فرنسى وهو من أصحاب النزعات الايديولوجية . وهو يرجع الجانب الروحى فى الانسان إلى وظيفة أو ملكة متعلقة بطبيعته الجسمانية . له « بحث فى فيزياء الإنسان وأخلاقه » (١٧٩٨ - ١٧٩٩) . (المترجم) .

التاريخية^(٢٨) ومن جهة ثالثة تعيد النظرية حذقة مميتة للرومانسيين الألمان الجدد وخاصة أوجست فلهلم شلجل الذى يكرهه من صميم قلبه^(٢٩) . وستندال بصراحة وببساطة صاحب نزعة أبيقورية ، إنه من المؤمنين بمذهب اللذة الحسية يحكم ويريد منا أن نحكم على الفن باللذة التى يمنحنا الفن إياها . « مهما نكن نحن ، ملوكاً أو رعاة ، على العرش أو فى كوخ ، فإن لدى الإنسان داعياً للشعور بما يشعر به الإنسان وأن يحمل الجميل فى ذلك الذى يعطيه اللذة »^(٣٠) . وهكذا فإن « كم اللذة المستشعر به يبدو له المقياس المعقول الوحيد للحكم به على جدارة الفنان »^(٣١) . وكذلك فى الموسيقى « لكى نكون سعداء لا يجب أن نرتد إلى فحصها . فهذا ما لن يفهمه الفرنسيون ، فإنّ طريقتهم فى الاستمتاع بالفنون هى الحكم على هذه الفنون »^(٣٢) .

غير أن هذا لا يصلح تماماً للنقد ، ولكن بالفعل فإن بحث ستندال عن السعادة هو حرمانه العقلى الواعى الذاتى من إطار قوى من القناعات والمعايير للذوق التى يأخذ بها بشكل غريزى فى غالبية . وإن تعريف هارى لفن الرائع لماهية نزعة ستندال وهو « الابقاء على الرأى بينما يجرى فقدان القلب »^(٣٣)

(٢٨) تاريخ فن التصوير فى إيطاليا ، بإشراف ب . أربليه (باريس ، ١٩٢٤) المجلد الأول ، ص ٢٦٩ ، المجلد الثانى ، ص ٤٦ وما بعدها .

(٢٩) أنظر الملاحظة فى الهامش ص ٣٥

(٣٠) « راسين وشكسبير » المجلد الثانى ، ص ٢٥٨

(٣١) « لندن مجازين » العدد ١١ (١٨٢٥) ص ٢٨٠

(٣٢) « حياة روسيني » بإشراف برونيير (باريس ، ١٩٢٢) ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢

(٣٣) هكذا حدد المسألة يفين « نحو ستندال » ، ص ٢٧

ينطبق أيضا على آراء ستندال الأدبية . إن لدى ستندال شكاً عميقاً في مجرد النزعة الانفعالية كما أن لديه رعباً شديداً مما هو ملغز وغامض . إن لذته يجب أن تكون لذة عقلية وليس اللذة السهلة التي كلها دموع وضحك . بل هي يجب أن تكون بالأحرى الابتسامة الحلوة التي يبعثها سرفانتس أو لساج^(٣٤) . أو مريميه^(٣٥) . وهكذا نستطيع أن نتبأ بسهولة بما يكرهه . فهو لا يجد فائدة في النزعة المفرطة في العاطفية عند السيدة دي ستال رغم أنه يقرّ بصواب العديد من آرائها . وهو يحتقر الدين الجمالي عند شاتوبريان وأسلوبه المنمق وعدم اخلاصه الفطيع^(٣٦) . وهو يمقت بشدة معظم معاصريه لإسلوبهم الطنان الصاخب التأثيرى وتظاهر - على الأقل - باتخاذ « القانون المدنى كإنموذج لكتابه » . ولقد صُدم بشدة عندما أعتقد بلزأك فى مديحه لروايته هو « دير بارما » أن الجانب الضعيف فى الكتاب هو أسلوبه . ولقد دافع ستندال عن نفسه قائلاً إنه يمكن أن يكتب بطريقة سيئة « انطلاقاً من حب شديد للمنطق »^(٣٧) .

ونستطيع أن نفهم السبب الذى دفع ستندال إلى ألا يجد فائدة فى الفلسفة

(٣٤) ألان رينيه لساج (١٦٦٨ - ١٧٤٧) كاتب درامى وروائى فرنسى بدأ بترجمة بعض الأعمال الأسبانية ، بدأت شهرته مع كوميدته « كريسيان منافس لسيدته » (المترجم) .

(٣٥) أمشاج الأدب (باريس ، ١٩٣٣) المجلد الثالث ، ص ٢٩٧ (المؤلف) . ويرسبر مريميه (١٨٠٢ - ١٨٧٠) روائى وعالم آثار ومؤرخ فرنسى وهو يحب صديقه الحميم ستندال وقد انجذب لفترة للرومانسية (المترجم) .

(٣٦) عن السيدة دي ستال أنظر رسالة إلى إ . مونييه ٢٦ مارس ١٨٠٣ ، مراسلات ، ديفان ، المجلد الأول ، ص ١٢٧ ، رسالة إلى بولين ١٩ سبتمبر ١٨٣٠ ، المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٨ وعن شاتوبريان أنظر : أمشاج صميرية (باريس ، ١٩٣٦) المجلد الثانى ، ص ٩٨

(٣٧) العرض التحليلى الذى قدمه بلزأك فى « المجلة الباريسية » ٢٥ سبتمبر ١٨٤٠ ، الأعمال الكاملة (باريس ، ١٨٧٣) ص ٢٢٥ ، ص ٦٨٧ - ٧٢٨ ورسالة ستندال فى ١٦ أكتوبر ١٨٤٠ ، المراسلات ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٧

الألمانية واستنكر كانت وشلنج بسبب الهرطقة ^(٣٨) . وكان أفلاطون كاتباً آخر لم يستطع أن يفهمه حيث أن كل شيء صوفي وملغز بشكل كبير يرقى إلى مرتبة النزعة الغامضة . والدين من أي نوع كان كتاباً مغلقاً في نظره ، والنزعة العادية للاكليريكية كانت غريزة أساسية بالنسبة لإنسان يكره عودة ملكية أسرة البوربون والحكم الهنغاري - النمساوي لإيطاليا . ومن ثم لم يشد لامارتن إعجابه واستهجن الفريد دي فيني بسبب قصيدة « الوا » ، « فإن محبات الشيطان وتجسيد الدمع الإلهي قد استلهمت في صورها الشراب المسكر من النبيذ الايطالي الشهير والذي يعرف بالنبيذ المسيحي » ^(٣٩) .

وقد يكون مدهشاً أن ستندال أظهر كثيراً من التعاطف تجاه كاتب كاثولوليكي واضح هو ماندزونى . لقد اعتقد أنه أساساً مؤلف « رسالة إلى م . شوفيه » ومنه استمد بعض الحجج ضد الوحدات الثلاث . ولقد أعجب بكتابه « ٥ مايو » باعتباره واحداً من قمم الشعر الحديث ، ومن المؤكد أيضاً لأنه يعبر عن مشاعره هو تجاه نابليون . ولقد أثنى على التراجيديات وإن كانت قد بدت له أنها قدمت تنازلات عديدة للغاية للقناعات الكلاسيكية ولقد امتدح « أناشيد مقدسة » وإن كان قد أضاف أن بها ميلاً عميقاً مناهضاً لما هو اجتماعي . ولقد اعتقد أن « العرائس الموعودة » مفرطة في التقدير ^(٤٠) . ولكن توجد دائماً عند

(٣٨) في « لندن ماجازين » مارس ١٨٢٥ وقد ورد اسم شلنج خطأ على أنه ستدنج ، انظر أيضاً : المراسلات ، المجلد السادس ، ص ٣٧ (٤ ديسمبر ١٨٢٢) .

(٣٩) المجلة الشهرية الجديدة ، العدد ١٢ (« الأبحاث التاريخية عام ١٨٢٤ ») ص ٥٥٧ - ٥٥٨

(٤٠) عن مانزونى انظر « المجلة الشهرية الجديدة » (القسم الأول ، ١٨٢٧) ص ٢٧٧ ، امتزاجات ، المجلد الثالث ،

استندال رقة خاصة تجاه معاصريه الإيطاليين وبصفة خاصة الجماعة الرومانسية في ميلانو التي تعلم منها أصلا أن يربط بين الليبرالية والوطنية والرومانسية .

ولم تكن لدى ستندال مثل هذه التحفظات بالنسبة للألمان . إنه لم يعرف لغتهم كما أنه كره الشعب . لقد أعجب بشيلر وأعجب بتراجيديات الألمان على أسس عقائدية . لكنه عادة ماشارك في الانتقاصات من شأن جوته والذي قرأه في « مجلة ادنبره »^(٤١) . ولقد كره أوجست فلهلم شلجل كراهية شديدة وإن كان هذا يبدو متناقضا تناقضا ظاهريا إذا ما أدخلنا في اعتبارنا عرض شلجل للرومانسية الدرامية . غير أن ستندال أراد أن يبرهن لنفسه وللآخرين على أن الرومانسية ليست رجعية وليست صوفية وليست ألمانية ، ومن ثم قلل من اتفاقه الكبير مع كثير من نظريات شلجل . وكل الملاحظات الهامشية المحفوظة هي بلا تعلق للغاية . وكل ملاحظة أخرى تسمى شلجل « متحذلقا سخيفا » وأنه أجوف وصوفي وغامض . ويعترض ستندال بشدة على الانتقاص من شأن مولير وعبادة كل كلمة عند دانتى وشكسبير وكالدرون^(٤٢) . وأعاد بشغف تأملات هازلت الاستهلالية في عرضه لمحاضرات شلجل التي تنقد الدراسة

(٤١) انظر : « روما ونايولي وفلورنسا » بإشراف و . مولر (باريس ، ١٩١٩) المجلد الثاني ص ٢٢٤ فهناك سخر ستندال من جماعة « العاصفة والاجتياح » وحط على العرض التحليلي الذي قدمه جفرى . انظر : المراسلات ، المجلد الخامس (٢٠ أكتوبر ١٨١٦) ص ٧ وما بعدها : عن جوته ، انظر : « المجلة الشهرية الجديدة » العدد الأول (يونيو ١٨٢٦ ، ص ٦٠٢) .

(٤٢) عن شلجل أنظر . ملاحظات هامشية في « امتزاجات صميمية » ، المجلد الأول ، ص ٢١١ ، في « تاريخ فن التصوير في إيطاليا » ، المجلد الثاني ، ص ٥٤ - ٥٥ وهناك ملاحظة طويلة عن نقد مولير وعبادة شكسبير . وهناك إشارات أخرى في « راسين وشكسبير » ، المجلد الثاني ، ص ٢٦٩ - ٢٧٠ ، رسائل إلى ل . كروزيه في « مراسلات » المجلد الرابع ، (٢٨ سبتمبر ١٨١٦) ص ٢٧١ ، المصدر السابق ، المجلد الرابع (أول أكتوبر ١٨١٦) ص ٢٨٩ ، المجلد الخامس (٢٠ أكتوبر ١٨١٦) ص ١٥ ، المصدر السابق ، المجلد الخامس (٢٦ ديسمبر ١٨١٦) ص ٢٨ - ٢٩

الألمانية ورغبتها في التمجيد بأى ثمن ، لكن واضح أنه لم يلاحظ أن هازلت بالفعل يتفق مع أهداف شلجل الأساسية ^(٤٣) . لقد رأى ستندال في جفرى وهازلت بل وحتى في جونسون المعارضين للعقيدة الرومانسية الحقبة التي كانت عنده إلى حد كبير رفضا للنسق الدرامى الفرنسى . والأدب الجديد مقصود به الدراما التاريخية والكوميديا الهجائية الحديثة ، وهى أصبحت تعنى الرواية السيكولوجية الجديدة التى كان على ستندال أن يكتبها . والشعر ليس فى قلب الأشياء على الإطلاق . وستندال فى غالبية كتاباته يقدر بايرون عندما كان ساخرا وليبراليا ، يقدر بيرنجر لأنه كان مغنى المعارضة الفرنسية . وإعجابه بجفرى وجونسون الذى يسميه « أبا الرومانسية » ^(٤٤) على نحو ما قد يبدو . لقد عرف ستندال تصدير جونسون الذى كتبه لأعمال شكسبير واتفق معه فى معضلاته ضد الوحدات وتصوره لشكسبير كمصور فنان للناس وكمبدع للشخصيات أكثر منه شاعرا أو كاتبا مسرحيا . ويستطيع ستندال أن يعجب ببايرون لدواع شخصية سياسية لكنه لم يكن مهتما اهتماما جادا بشعره . لقد وجد التراجيديات ثقيلة ومشابهة للغاية بطريقة راسين والفيرى . وهو لم يعبا بمجلتى « لورا » و « كورسير » حيث أنهما غريبتان على الذوق الفرنسى وعلى ذوقه الخاص الذى يفضل النسيج الرقيق للهجائية (رسائل شخصية ، كانديد ، مولير ، بومارشيه) على الشجن والعاطفة . ولقد لاحظ ستندال ملاحظة طيبة

(٤٣) انظر فوق ص ١٨٩ - ١٩٠

(٤٤) « راسين وشكسبير » ، المجلد الثانى ، ص ١١٩ ، عن قاموس جونسون : المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٧٠ - ٧١ ، استُخدم تصدير جونسون ، المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦ والمجلد الثانى ص ١٤ ، وتعليقات جونسون على مسرحية شكسبير « سيمبلين » جرى نقدها فى « تاريخ فن التصوير » ، المجلد الثانى ، ص ٨٤ من الملاحظات فى الهامش .

وهى أن بايرون حاول أن يكون لوردا وشاعرا كبيرا ، وعلى الانسان أن يختار أحد هذين الأمرين اللذين لا يمكن أن يجتمعا . لقد كانت تنقص بايرون الإرادة ليقوم بالاختيار . ولم يحب ستندال سوى الشعر الهجائي عند بايرون فى أخريات حياته والذي يذكره بأريوستو وشاعر البندقية بوراتى^(٤٥) فإذا كان لدى ستندال أى ذوق شعرى فقد كان هذا للشعراء المحليين فى إيطاليا لدواع ليست أدبية فى جانب منها . وستندال الذى كما لو كان مقيما فى ميلانو آزر بعنف فى المسألة المتعلقة باللغة مع الذين حاربوا الهيمنة الشاملة لتوسكانيا^(٤٦) . وهو قد استمتع بشدة بتوماسو وجروسى وارلو بورتا من ميلانو ، وجيوفانى ملى من صقلية وبيetro بوراتى من البندقية . لقد اعتقد ستندال أنهم شعراء شعبيون و « طبيعيون » وليبراليون على غرار الكاتب الفرنسى بيير جان بيرانجيه^(٤٧) .

ولب اهتمام ستندال الأدبى كان فى الجنسين الأدبيين اللذين حاولهما : الكوميديا والرواية . أولا وضع آمالا كبيرا على الكوميديا كنمط مؤثر اجتماعيا ودرس التقنية الخاصة بها بشدة وهو يأمل أن يقدم كوميديات بنفسه . ولقد علّق على معظم تمثيلات موليير وكان يتردد على العروض المسرحية وهو

(٤٥) عن بايرون ، أنظر : « راسين وشكسبير » ، المجلد الأول ، ص ٢٥ ، المجلد الثانى ، ص ٢١ ، لندن ماجازين ، العدد الثانى ، (مايو ، ١٨٢٥) ص ١٣٦ ، ص ١٤٠ ، نيو منتلى ، العدد الأول ، (أبريل ، ١٨٢٨) ، ص ٢٧٦ ، المصدر السابق ، العدد الأول (مايو ، ١٨٢٦) ، ص ٥١٤

(٤٦) تقع فى وسط غربى إيطاليا (المترجم) .

(٤٧) عن بوراتى أنظر : امتزاجات صميمية ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٣ وما بعده ، لندن ماجازين ، العدد الثالث ، (سبتمبر ، ١٨٢٥) ص ٣٦ ، المصدر السابق ، العدد الرابع ، (يناير ١٨٢٦) ، ص ٢٣ ، ص ٢٦ ، عن جروسى أنظر : « المجلة الجديدة » ، العدد الأول (مايو ١٨٢٦) ص ٥١٦

يلاحظ ويعدّد الفقرات التي تبعث على الضحك ، ويضعها في مكانة رفيعة وحاول أن يلائمها في نظرية عن الضحك في خطاطية لتطور الأدب في علاقته بالمجتمع^(٤٨) . وحلل ستندال مصادر الكوميدي في مجتمع البلاط ووصل إلى نتيجة تذهب إلى هناك شيئين : الخطأ في محاكاة للذوق الممتاز في البلاط الملكي وأن يحدث تشابه في عادات الانسان وسلوكه مع البورجوازي ، ومع ظهور البورجوازية حوالى عام ١٧٢٠ ظهر مصدر ثالث للكوميدي : المحاكيات الناقصة وغير التامة لرجال البلاط من جانب البورجوازيين أنفسهم . وكتاب الكوميديا الفرنسية ملائمون لهذه الخطة ، لكن جرى التنديد بموليير باعتباره غير أخلاقي وأن فنه قد ألهمه رعب من كونه مختلفا عن الطبقة الحاكمة ورغبته في التطابق التام ومسرحيته الكوميديّة « نساء عالميات » غير أخلاقية لأنها تعلم النساء أن يحذرن من الأفكار . و « عدو البشر » رغم أنها مسرحية عظيمة فإنها ليست كوميديّة : فالبطل جمهوري موضوع في غير موضعه والكوميديات التي تسخر من الأطباء ليست كوميديّة حقا ، لأن ضحايا السخرية بغضون ، وهم يعيشون على التبجيل لا الضحك . و « طرطوف » ليست كوميديّة لأنه يعرض لخطر ويجعلنا ننخرط بشكل مفرط في العاطفية حتى يجعلنا نضحك . والنزعة الجزويتية كانت لا تزال مسألة كبرى آنذاك . ومن ثمّ فإنّ فن مولير يظهر بتناقض ظاهري أنه ليس أخلاقيا وليس كوميديا حقيقيا . وريجنار^(٤٩) من جهة أخرى هو كلا الأمرين فهو لا يبعث على الكراهية ولا الوقار^(٥٠) .

(٤٨) « راسين وشكسبير » ، المجلد الثاني ، ص ١٦٥ وما بعدها ، ص ١٩٢ وما بعدها .

(٤٩) جان - فرانسوار ريجنار (١٦٥٥ - ١٧٠٩) كاتب درامي فرنسي يعد خليفة لموليير . ومن مسرحياته الكوميديّة « الايطاليون » (المترجم) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٤٦ ، ص ٦٢ - ٦٢ ، ص ٨٦ ، الخ .

والخطاطية الاجتماعية للتطور التي تشكّل تاريخ ستندال للكوميديا ترغمه - كما حدث مع هازلت من قبل - على أن يخلُص إلى أن زمنا ليس زمنا صالحا للكوميديا . إن الجمهورى يقبل الضحك لأن الناس المشغولين بجدية لا يستطيعون أن يضحكوا ، والمجتمع الحديث أصبح واحدا ، ومن ثم فإن الفروق الطبقيّة ومعها الفروق فى السلوكيات تختفى ، وينابيع الكوميديا تجف (٥١) . ولكن ستندال فى التطبيق استمتع بكوميديات ييكار (٥٢) وسكريب (٥٣) وعديد من كتاب الدراما الغامضين فى العصر وتحدث عنهم باستمتاع للمجلات الإنجليزية . وكان طموحه الخاص أن يصبح مولير جديدا قد مات حينذاك .

وقد تركزت كل آماله فى الرواية . لقد اعتقد أن القرن التاسع عشر سوف يميّز نفسه بالتصاوير الدقيقة للعاطفة الإنسانية . وهو فى نسخته من رواية « الأحمر والأسود » لاحظ أن رأس « الأيديولوجيات » دستوت دى تراسى قد أخبره « أن الحقيقة لا يمكن الحصول عليها إلا عن طريق الرواية » (٥٤) . إن الرواية هى كوميديا القرن التاسع عشر ، وعليها أن تكون اجتماعية وسيكولوجية ومعاصرة ، بل حتى إقليمية ، لكن أيضا كلية تنفذ فى طبيعة

(٥١) مقال « الكوميديا والمستحيل فى ١٨٣٦ » امتزاجات الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٤١٣ وما بعدها .

(٥٢) لويس رينوابيكار (١٧٦٩ - ١٨٢٨) ممثل وكاتب مسرحى ومدير مسرح فرنسى وقد تولى عن التمثيل لما اختير عضوا فى الاكاديمية الفرنسية عام ١٨٠٧ وكتب عدة تمثيلات كوميدية شعبية مسلية منها « العرائس » (١٨٠٦) (المترجم) .

(٥٣) إيوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) أنجح كاتب دراما فرنسى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . وهو بارع فى الحبكة والبناء والمسرحية . كتب أكثر من ٢٠٠ تمثيلية أشهرها « السلسلة » عام ١٨٤١ (المترجم) .

(٥٤) « الأحمر والأسود » طبعة مارسان (باريس ، ١٩٢٢) الجزء الأول ، ص ٢٨٩

الإنسان . وأحيانا يبدو ستندال أنه يتحدث أشبه بمحام عن النزعة الطبيعية التصويرية الآلية . والعبارة المشهورة في فصل من فصول رواية « الأحمر والأسود » والتي تعرف الرواية بأنها « مرآة تسير عبر الطريق » يمكن أن ترقى إلى مثل هذا التفسير خاصة إذا واجهناها بالاستخدام الأسبق لنفس التصوير في تصدير رواية « أرمانس » : « هل هو خطأ المرأة أن الناس الدميمين قد مروا أمامها ؟ على أى جانب توجد المرأة ؟ » ^(٥٥) . لكن من المؤكد أن هذا الالحاح على الموضوعية وعلى الحاجة إلى إدراج القبيح فى الرواية يجب أن يعدّ لهما أشكال رفض ستندال العديدة للمربع والغبى . وهو فى « لوسين لوين » ^(٥٦) يعترف بأنه « حقيقى ، لكنه حقيقى مثل معرض الجثث . وهذا هو نوع الحقيقة التى نتركها لنوع خاص من الروايات تصلح لخدمات الغرف » ^(٥٧) بل إن ستندال يدافع عن الحاجة إلى إضفاء الطابع المثالى فى الرواية ، فهى يجب أن تكون من نوع الفنان روفائيل الذى يسعى إلى جعل الصورة أكثر شبها بالموضوع . وبصفة خاصة تحتاج البطلة إلى مثل هذا التناول وقد رأى القارئ المرأة التى أحبها من خلال إضفاء الطابع المثالى عليها فحسب ^(٥٨) . وفى البداية رحب ستندال بالرواية التاريخية مثل روايات سكوت لأن سكوت يبدو « رومانسيا » ، أى أكثر واقعية وأكثر حياة عن المنتجات السائدة للروائيين العاطفيين أو المرتعبين .

(٥٥) « الأحمر والأسود » الجزء الأول ، ص ١٢٢ ، الفصل الثالث عشر . وينسب إلى سنت - ريل ، الجزء الثانى ، ص ٢٢٤ تصدير لـ « أرمانس » طبعة ر . لوبيك (باريس ، ١٩٢٥) ص ٥

(٥٦) رواية لم تتم استندال (المترجم)

(٥٧) « لوسين لوين » طبعة مارتينو ، الجزء الثانى ، ص ٣٦

(٥٨) أمشاج صميمية ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩

غير أن ستندال لم يكن أعمى عن أشكال القصور عن سكوت ، فهو يدرك أنه ليس لديه تخيل تاريخي حقيقى وأنه لا يكتب إلا من خلال وجهة نظر عصره : « إنه يدرس الحب فى الكتب وليس فى قلبه » ^(٥٩) . وفى بحث مخطوط عنوانه « والترسكوت وأميرة كليف » يعبر ستندال عن تفضيله لمنهج السيدة دى لافايتيس لأنه « أسهل أن نصف الرداء والياقة الجلدية لعبد فى العصور الوسطى عن حركات القلب الإنسانى » ^(٦٠) . زيادة على ذلك يستطيع أن يسأل فى موضع آخر ما إذا كان « حدث الأشياء على الإنسان هو المهيمن الخاص على الرواية » ^(٦١) . وإن ممارسته للإحاطة بوثائق وذكريات البلاط وتسمية كتبه « تواريخ سردية » يبدو أنها تشير فى اتجاه الرواية « الوثائقية » المتأخرة . لكن - مرة أخرى - إن هذا يتناقض مع احتجاجه ضد مبدأ محاكاة الطبيعة . وتأكيده الشجاع على أن « العمل الفنى هو دائما عمل جميل » ^(٦٢) وتبدو له « صيحة الجزيرة » ^(٦٣) « أكبر إنتاج غريب ومرعب (للغاية) لتخيل لا ترتيب فيه » . غير أن رسم بلزاك بواقعية « لطبيب الأرياف » هو أيضا يسمى « كتيبا قدرا » ^(٦٤) .

(٥٩) المجلة الشهرية الجديدة (ديسمبر ١٨٢٢) ص ٥٥٨ المصدر السابق (فبراير ١٨٢٥) ص ٢٧٨ - ٢٧٩

(٦٠) أمشاج الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٣٠٦

(٦١) مخطوطة اقتبسها جرين ، ص ٢٦٨

(٦٢) أمشاج الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٣٠٨ ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦

(٦٣) رواية لفكتور هوجو عام ١٨٢٢ وتصور أحداثها فى النرويج فى القرن السابع عشر (المترجم) .

(٦٤) أمشاج صميمية ، ص ١٦٢ وعن رواية « صيحة الجزيرة » أنظر : « المجلة الشهرية الجديدة » ، « أبحاث

تاريخية عام ١٨٢٢ » ص ١٧٤

وهناك تناقضات سطحية عديدة فى أقوال ستندال التى يعد كل شىء فيها قد قُبِلَ على مدى حقبة طويلة من الزمن غالباً فى مناسبات كلها إشكاليات ليسجل تفوقاً ويظهر فطنة . لكن على الإنسان أن يدرك الوحدة الأساسية لذوقه وتأسيس وصفه الفريد والخاص الممكن فى تاريخ النقد وهو بغريزته الواضحة ونزعته العقلانية فى الفلسفة وسخريته وعدم ثقته فى العاطفية المفرطة ومحبهه للتصريحات المكبوحه فإنه يستمد من القرن الثامن عشر بالرغم من كل هجماته على الأشكال التى تحتفى بالكلاسيكية الفرنسية . ولقد انخرط فى الجدل الرومانسى كمشاهد خارجى وقد حجب من إيطاليا توحد الرومانسية مع الحداثة والليبرالية . ولا نجد إلا نزعة الفردية العنيفة وعبادته للعاطفة هما ما يربطانه بالرومانسين الآخرين . إنه يتجاهل أو يرفض وجهة النظر الرمزية أو الصوفية فى الأدب ، وهو لا يجد فائدة فى نزعة العصور الوسطى أو حتى المسيحية وأحياناً يتنبأ بنظريات الواقعية ولكن تنقصه الأسلحة النظرية لكى يحدد على نحو أوثق الجدة العظيمة والمدهشة لممارسته .

ولقد امتد الجدل الرومانسى الأساسى إلى نتيجه المظفرة على يد فكتور هوجو . لقد كانت الموضة هى استبعاد هوجو كمثقف وكناقد ، ولكن رد الفعل هذا المفهوم ضد تجاوزات بلاغته قد اشتتت كثيراً ، على نحو ما حدث من استبعاد كامل لشعره . وكلاهما يحتاجان إلى شهادة . وكثير قد حدث لإدراج قصائده الأخيرة « عن سفر الرؤية » ، وهو شىء يمكن أن يحدث لنقده . وهو بين الكثير يحتوى على استبصارات عميقة وصياغات رائعة لمشكلات العصر القديمة .

فى تصدير هوجو عام ١٨٢٤ لـديوانه « قصائد » رفض أن ينخرط فى الجدل الرومانسى . لقد اعترف بأنه ليس عليه أن يفهم ما المقصود بالأجناس الأدبية (الكلاسيكية) و (الرومانسية) ولكن من الصعب أن نعتقد أنه أخطأ الفهم بسوء أن يعتقد أن (الكلاسيكى) يشير إلى الأدب الذى مادته سابقة على المسيحية و (الرومانتيكية) يشير إلى الأدب الذى له مادة موضوع بعد المسيحية . وبهذا فإن قصيدة « الفردوس المفقود » ستكون كلاسيكية وستكون « هرنياذ » لفولتير رومانسية . إن هوجو يتجنب بكل بساطة الجدل بأن يؤكد (وهو بما يمكن أن يصادق عليه الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه وآخرون) . إنه لا يوجد فى الأدب إلا ما هو حسن أو ما هو سيء ، ما هو جميل وما هو قبيح ، ما هو حقيقى وما هو زائف ، وأن الأساليب التاريخية ليس لها وجود^(٦٥) . ويظهر تصدير ١٨٢٥ لنفس المجموعة على أى حال تغيرا كاملا فى وجهة النظر . إنه يحتوى على قول جذرى ضد هرمية الأجناس الأدبية بل وحتى وجودها . ومرة أخرى يعترف هوجو للمرة الثانية بأنه ليس محتاجا إلى أن يفهم ما المقصود بوقار هذا الجنس الأدبى وقناعات ذلك الجنس ، ومحدوديات جنس آخر ومدى جنس ثالث . إنه يسأل ما المقصود بالقول : « التراجيديا تمنع ما تسمح به الرواية ، والأغنية تسمح بما لا تسمح به القصيدة » . ويكرر هوجو أن التفرقة الصادقة الوحيدة بين أعمال العقل هى الحُسْن والسوء . ولكن ما يبدو تأكيدا للحرية الكاملة بل والفوضى يتسعدل بعبارة موجزة عن الفرق بين الترتيب والانتظام . إن الترتيب يأتى من طبيعة الأشياء وهو مرتبط بكمال بالحرية والانتظام هو شىء خارجى . والكلاسيكى

(٦٥) الأعمال الكاملة ، طبعة منزل ، المجلد الأول (قصائد وأمازيج) ، تصدير للأمازيج (١٨٢٤) ، ص ٨

هو عبارة عن القواعد ومن ثم يأتي الأدب المتوسط القيمة ، بينما الرومانسى هو تأسيس الترتيب وفق قواعد الطبيعة وذوق العبقرى وهذه النظرية هي من نوع النظرية التى يقول بها كلاسيكى جيد مثل لسنج أو أوجست فلهلم شلجل عندما تحدث عن الوحدة العضوية ^(٦٦) .

والتصدير لمسرحية « كرومويل » (١٧٢٧) هو أكمل عبارة لآراء هوجو النقدية المبكرة ، وهى تُعد - بما تستحقه - النص النقدى الرئيسى للجدل الرومانسى الفرنسى . ومن السهل أن نجد توقعات ومصادر لعديد من آرائها : إن هوجو قد قرأ : « السيدة دى ستال وشاتوبريان وستندال » و « رسالة إلى السيد شوفيه » لما تزونى و « المحاضرات الدرامية » لشلجل . والتصدير - فى جانب منه على الأقل - هو تلخيص بارع لمجادلاتهم وحججهم . لكن فيها أكثر من هذا ، فهوجو على عكس الكتاب الفرنسيين الآخرين فى عصره الذين اشتطوا فى جدلهم بشأن القواعد والوحدات الثلاث . لقد رسم خطاطية لتاريخ الأدب وأعاد تفسير الشعر بمصطلحات جدلية ورمزية . ولا نجد أمثلة متماثلة إلا فى ألمانيا وعند كولردج ، لكن هوجو ليس معتمدا على أى نص ألمانى وهو يضيف من عندياته . أولا إنه يطور خطة تاريخية وجانب كبير منها على طريقة القرن الثامن عشر بالنسبة للتاريخ الحدسى والذى يعد فيكو اليوم خير مثال له معروف . وفى التفاصيل لا تكاد هذه الخطة تصمد للبحث لأن التاريخ كان منظورا إليه من أقصى البعيد وبمنظور هش . لقد افترض أولا أن الإنسان البدائى قد تغنى بترنيمة وألف قصيدة (كما ذهب هرذر وآخرون) و « النشوء » (ومن المؤكد

(٦٦) المصدر السابق ، تصدير إلى الأمازيج (١٨٢٦) ، ص ٢٤

أنه ليس قصيدة بل ليس حتى شعرا غنائيا فى نغمته (يُقتبس على أنه العمل الممثل للإنسان الأول الذى عاش فى مجتمع ثيوقراطى دينى . وفى المرحلة الثانية تظهر الملحمة ، ولقد سادهوميروس العالم القديم الكلاسيكى . ومع المسيحية تأتى الدراما ، وشكسبير هو الممثل للعصر الحديث . والثنائية المسيحية وحدها ، الصراع بين الجسم والنفس ، يجعل الدراما ممكنة . إنها الشعر الحقيقى ، الكامل فى تناغم أضداده ، وهكذا فإن المسيحية هى فى أساس الكوميديا التراجيدية ، أساس وحدة الجليل والكوميدي ، الجميل والقبيح وإسهام هوجو الخاص هو التأكيد على الزخرفة البشعة على أنها عكس الجليل . وهو يصف الزخرفة البشعة المصطبغة بصبغة مسيحية عند دانتى ومilton ، والزخرفة البشعة الفولكلورية ، والأقزام الخرافية والساحرات على أنها مصادر الفن الحديث . لقد رأى تأثيرها لا فى عزلة بل فى مكانها داخل الكل « هل يمكن لإنسان أن يؤمن بأن فرنسيسكا دار يمينى وبياتريس ستكونان فانتتين إن لم يكن قد حبسنا الشاعر فى برج وأرغمناه على المشاركة فى الوجبة المتمردة لأوجولينو » (٦٧) . « إن الجميل ليس إلا غمطاً واحداً ، والقبح له ألف نمط . إن ما نسميه القبيح هو جزء من الكل العظيم الذى يهرب منا والذى يتناغم إن لم نكن مع الانسان إذن يتناغم مع الابداع كله » (٦٨) . والفكرة القديمة لتناغم عالمى حيث يكون للشر والقبح مكانهما تُطرح هنا كتبرير لفن كلى تتحد فيه كل الأجناس الأدبية والأمزجة . والفرق بين الأجناس الأدبية يتم إلغاؤه بمثل ما يُلغى الفرق بين مستويات الأسلوب . لا توجد إلا الحرية الكلية ، ولا توجد

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع والعشرون ، ص ٢٢ ، تصنيف مسرحية « كرومويل » (١٨٢٧) .

(٦٨) المصدر السابق ، ص ٢٣

أى قواعد ولا أى نماذج وبصفة خاصة فإن الوحدات فى الدراما يجرى الهجوم عليها : فلا يوجد تبرير لوحدتى الزمان والمكان ، لا يوجد تبرير إلا لوحدة الحدث أو الكلية ، ولكن حتى هذه تحتاج إلى أن يجرى تفسيرها بحرية لكى تسمح بأحداث ثانوية بضرورة أن تنجذب نحو حدث محورى وتكون تابعة له دائما .

وكثير من هذه الأفكار إما أنها مألوفة أو جرت صياغتها بتهور وبتفكك . وبصفة خاصة يأتى تخطيط تاريخ أدبى مع تتابعه البسيط : الغنائى والملحمى والدرامى ، وهو معرض للنقد . وعلى أى حال يجب أن يقول الإنسان دفاعا عن خطة هوجو إنه يستخدم هذه المصطلحات بمعنى واسع جدا . فمثلا ، فإن « الكوميديا الألهية » و « الفردوس المفقود » يجرى تفسيرهما كدراما ، أى كصراعات ثنائية ^(٦٩) ويحاول هوجو أيضا أن يدخل فى اعتباره الاعتراضات الواضحة . إن هيمنة الملحمة فى القديم تجرى مناقشتها من أفضلية الأطروحات الهوميروسية فى الدراما ومن النعمة الملحمية عند هيرودوت وبندار . وعلى أى حال يسير هوجو على الأشواك عندما يقلل من دور الكوميديا والزخرفة البشعة فى القديم ويستبعد أريستوفانس وبلوتوس أو يتناول حتى الشخصيات الأسطورية الزخرفية البشعة مثل ربوات الانتقام وآلهة الغابات وآلهة البحر والسيرانات ذوات الرؤوس النسائية وأجسام الطيور ليست فى الحقيقة قبيحة . وعلى الإنسان أن يعترف بأن بلوتو ليس بأى حال شيطانا له قرون وحوافر ^(٧٠) . زيادة على ذلك مهما تكن التحفظات التى لدينا عن مدى الصدق الدقيق لخطاطية هوجو ، فإن

(٦٩) المصدر السابق ، ص ٢٩ - ٣٠

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٩ ، ص ٢١

التأكيد على الزخرفة البشعة كان جديداً أو هاما وهذا يتأقلم مع سقوط مستويات الأسلوب المميزة والتي ساعد هوجو في تحقيقها . كما أن هناك أخصائياً حديثاً هو إريك أورباخ قد نسب للمسيحية وأنموذج القصّ الإنجيلي لعذاب المسيح أصول الأسلوب التراجيدي الذي يتناول الشخصيات المتدينة والأحداث التافهة ^(٧١) ويستطيع هوجو أن يثير هذا على أنه صياغة حسنة عندما يقول : « إن شيئاً حسن الصنع ، إن شيئاً سيئ الصنع ، هذا هو الجميل والقبيح في الفن » . و « الشيء القبيح المرعب والشنيع الذي ينتقل بالحقيقة والشعر إلى عالم الفن ليصبح جميلاً وموضع الإعجاب وجليلاً دون أن يفقد أى شيء من وحشيته ، ومن جهة أخرى فإن أشد الأشياء العالم جمالاً إذا ما نُظم على نحو زائف ونسقى في تأليف مصطنع سيصبح سخيلاً وموضع السخرية وهجينا وقبيحا » ^(٧٢) .

وبطبيعة الحال لم يكن هوجو صورياً أو جمالياً بالمعنى المتأخر، لاستقطاع الفن من الحياة والغرض الاجتماعي . ولقد فهم - بكل بساطة - أن الشكل والمحتوى لا يمكن قسمتهما وأن التأثيرات الأخلاقية والسياسية (بالمعنى الواسع) للفن تأتي من كونه فناً . وهو ينوع هذه الفكرة مرارا : فهو يتحدث إما عن ترتيب داخلي « يتج من الوضع العقلي للعناصر الصحيحة لموضوع ما » ^(٧٣) أو فكرة محورية ، فكرة أصيلة يشكل تطورها الطابع الملائم والجوهري للعمل .

(٧١) في كتابه « محاكمات » (برن ، ١٩٤٦) في مواضع عديدة .

(٧٢) المصدر السابق ، ص ٥٤٨

(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول (قصائد وأهازيج) ، تصدير الأهازيج (١٨٢٦) ، ص ٢٦

ونحن نفهم جيدا أن هذه الفكرة المحورية ليست مفهوما عقليا . يقول :
« إن الفكرة ليس لها إلا شكل واحد يلائمها هو شكلها الماهوى ومع الشعراء العظام لا شئ أكثر جوهرية عن الفكرة والتعبير عن الفكرة .
اقتل الشكل وأنت أيضا دائما تقتل الفكرة » ^(٧٤) وفي أواخر حياة هوجو وجد الصياغات الأكثر حدة عن هذه الوحدة : « الشكل والمحتوى لا ينفصلان على نحو مالا ينفصل اللحم والدم » ، « إن الشكل جوهرى ومطلق : إنه يأتى من حيويات الفكرة نفسها » ، « فى الواقع لا يوجد محتوى وشكل بل فقط تدفق قوى للفكر ، التفجر المباشر والحاكم للفكرة » ^(٧٥) ، وهذه العبارة الأخيرة تؤكد التلقائية والإلهام ، لأن هوجو عادة ما يمجّد العبقرية والشاعر إلى ذرى تتجاوز الإنسان . ولكنه فى أحيان أكثر رزانة لا يؤمن بمجرد الإلهام . وهو يتفكر على نحو حسن فى الحاجة إلى التأمل ، العزلة ، هدوءاً وصمتاً ورجوعاً إلى النفس ، وهو يتبين قدرة الشاعر على أنه بالإرادة يستدعى الإلهام بالتأمل ^(٧٦) .

ولقد فهم هوجو أيضا أن عمل الشاعر هو بالكلمات . وفى تخطيط خارجى لتاريخ الأسلوب الفرنسى يتبين الاعتماد الصميمى للشعر على تطور اللغة . وهو يشرح توسع القاموس الفرنسى إبان عصر النهضة وانكماشه فيما بعد والذى وصفه على أنه مرّعب ثلاث مراحل متميزة . المرحلة المبكرة ويمثلها

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١٧ (الأدب والفلسفة) (١٨٣٤) ، ص ١٦

(٧٥) « حاشية على حياتى » (باريس ، ١٩٠١) : « النوق » ، ص ٤٦ ، المصدر السابق : « فائدة الجمال » ،

ص ١٨ ، ص ٢٤

(٧٦) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر (الأدب والفلسفة) ، ص ٢٨٤ وما بعدها .

ماتورين رينير وقد تركت اللغة سليمة دون أن تُمس . والمرحلة الثانية فى أواخر القرن السابع عشر فى عهد لويس الرابع عشر والثالثة إبان القرن الثامن عشر وتعنى على أى حال تحسناً للمصادر الأصلية للشعر الفرنسى الذى كانت فرنسا لا تعيد اكتشافه إلا فى زمن هوجو نفسه ^(٧٧) . وهكذا يمكن لهوجو أن يقول إن الأسلوب يحدد حياة العمل الفنى وشهرة الشاعر . وهو يرفض النفع المباشر للفن ، ويرفض خدمته المباشرة للحقائق السياسية . « يجب على الفن فوق كل شئ أن يكون هدفه هو الحق ، ويجب أن يضيف طابعا أخلاقيا وحضاريا عبر طريقه ولكن دون أن ينحرف عن مساره » ^(٧٨) .

ومع كرسنين نمت شهرة هوجو بشكل هائل . وعندما تزايد دوره السياسى وكان هو نفسه منفيًا فى جيرنسى بدأ يفكر فى الأدب على نحو متزايد فى وظيفته الاجتماعية . ويقال لنا إن القوة الحضارية للفن تفرض على الكاتب واجبات المصلح الذى يقصد الإصلاح قصداً ، إن وظيفة الشاعر هى أن يغير « البرّ إلى الأخوة ، والكسل إلى العمل ، والجور إلى العدل ، والحشد إلى الشعب ، والغوغاء إلى الأمة ، والأمم إلى الإنسانية ، والحرب إلى الحب » الخ الخ . . . والفن للتقدم ، الجمال - كخادم للحقيقة - هذه هى الآن الشعارات ، ويجرى تمجيد الشعراء على أنهم أصحاب الإنارة العظيمة للإنسانية فى طريقها إلى يوتوبيا اجتماعية واشتراكية غائمة ^(٧٩) .

(٧٧) ص ١٧ وما بعدها .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(٧٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن عشر (وليم شكسبير) ، ص ٤١٠ .

وكتاب « وليم شكسبير » (١٨٦٤) هو العمل العظيم الذي كتبه هوجو في النقد في أواخر حياته وهو سلسلة متسعة جدا من التأملات غير المتناسقة الوهاجة المليئة بالحشو غير المعقول والبلاغة القائمة على الوجد والجذب ، وهو كتاب عن شكسبير يمكن استيعاده بسهولة فلا يوجد إلا جزء بسيط جدا متعلق بشكسبير في مجمله وبجانب أن المعلومات عن حياة شكسبير وعصره غير نقدية بشكل هائل بل حتى خاطئة بشكل خيالي^(٨٠) والتعليقات التي تأتي عرضاً عن التمثيليات يمكن أيضا تجاهلها حيث أنه يصعب أن نتبين المقصود بالقول الذي يشبه المعجزة والوقار أن « ماكبث (هو) الجوع » أو « عطيل (هو) الليل »^(٨١) . إن افتقاد الروح النقدية والسلبية الكاملة في التمييز تعد استرضاء حتى من جانب المؤلف نفسه . إن « العبقرية هي ذاتية شأنها في هذا شأن الطبيعة ، ويجب - مثلها - أن يجرى تقبلها تقبلا خالصا وببساطة . إننا يجب أن نأخذ أو أن نترك الجبل من الجبال » . « إننى أعجب بكل شيء يشبه الأحمق » . « إننى أعجب بأسخيلوس ، إننى أعجب بجوفنال ، إننى أعجب بدانتى ، إننى أعجب بالحشد ، أعجب بالجمهور ، أعجب بالكل » . « إنّ ما تقولون عنه إنه خاطيء أسميه رائعا »^(٨٢) . إن الكلمات تذكرنا باقتباس هرذمن الفيلسوف ليبنتز ، تقبل الكون (فى إجماله) على أنه

(٨٠) يخط هوجو بثقل شديد على جويزو وتشاسلس ، انظر : ج . هـ . توماس « إنجلترا فى أعمال فكتور هوجو » (باريس ، ١٩٣٣) ص ١٤٣ وما بعدها .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد الثامن عشر ، ص ٢٥٤ ، ص ٢٥٧

(٨٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٤

خير حتى فى تناقضاته ، وكل انتصار القرن التاسع عشر للروح التاريخية على الروح النقدية .

ولكن وسط اصطخاب الأسماء والعظات والخطب ضد النقاد الأغبياء واضطهاد الشعراء وما إلى ذلك توجد صفحات قليلة تظهر استبصارا رائعا بالمفهوم الصوفى للشعر وتنبؤاً بوجهة نظر عالم النفس المعاصر يونج الذى يرى أن الأدب هو إبداع « للنماذج الطرازية » وهو جو يسميهم « أنماطا » ، « مجموعة آدم » يميزها تماما من مجرد الكلليات . « إن النمط لا يعيد تقديم أى إنسان بصفة جزئية . . . إنه يلخص ويركز تحت شكل إنسانى واحد عائلة كاملة من الشخوص والعقول . إن النمط لا يختصر بل يكتف . إنه ليس واعدة بل هو كل واحد » . ودون جوان وشيلوك هما مثالا الأولان ، ويأتى هارباجون^(٨٣) وإياجو وأخيل وبرومثيوس وهاملت بعد ذلك . إن النمط هو « درس هو الإنسان ، إنه أسطورة بوجه إنسانى مرن حتى أنه ينظر إليك ، إنه مثل يمسكك من مرفقك ، إنه رمز يصيح : (حذار !) ، إنه فكرة ، إنه عصب وعضلة ولحم »^(٨٤) ونحن نفهم ما المقصود عندما يقوم هوجو بتسمية « هاملت » « أوريسست فى صورة شكسبير » وعندما يتحدث عن نمود على أنه سلف ماكبث^(٨٥) .

وتصورات هوجو للتخيل وتاريخ الشعر تتلاءم مع وجهة نظره هذه

(٨٣) شخصية فى مسرحية « البخيل » لمولير وهو مثال على البخل (المترجم) .

(٨٤) المصدر السابق ، ص ٢٣٨

(٨٥) المصدر السابق ، ١٢٧ ، ص ٢٥٥

عن الفن على أنه إعادة ابداع لكل أعماق نماذج الإنسانية . إن التخيل هو « الغاطس الأكبر فى الأعماق » ، والذي يوفق كل شىء مع كل شىء^(٨٦) وهكذا لا يوجد تقدم فى الفن ، والتدهور والنهضة مصطلحان بلا معنى . لا يجوز ظهور ولا يوجد أى سقوط فى الفن^(٨٧) إن الأضداد لا يستبعد بعضها بعضا . إن كل شىء يعكس كل شىء . والأضداد والتناقض والمرايا العاكسة هى مجازات هوجو الاستحواذية لملاحظاته عن الفن . وهو يقترب أكثر من الاستبصارات العقلية الملموسة فى تمثيلات شكسبير عندما يصف مناظرها المرآتية العاكسة ، وتوازيات الأحداث والعلاقة بين هاملت ولايرتس^(٨٨) والملك لير والأحمق أو لير وجلوكستر ، أو عندما يستشير بشدة المنظر الأخير فى تمثيلية « لير » ، و « نهد كورديليا الصغير مجاور لذقن أبيها البيضاء »^(٨٩) .

إن لدى هوجو مثل هذه الرغبة الهائلة للمركب ، للتوفيق ، حتى أنه يلغى نهائيا كل الحدود ويتبنى إلى ما يجب أن يوصف بأنه فوضى هائلة . حتى أنها حاضرة حضورا أبديا فى أفعال البشرية . وبروميثوس فى كوكاسوس هو هولندا بعد ١٧٧٢ ، هو فرنسا بعد ١٨١٥ ، هو الثورة بعد برعير^(٩٠) .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢١١ ، ص ٢١٤ ويقول إن شكسبير يحتوى جونجورا بمثل ما أن مايكل أنجلو يحتوى برنيتى ، الخ .

(٨٧) المصدر السابق ، ص ١٠٩ وما بعدها ، ص ١٢٥ وما بعدها .

(٨٨) والد أوديسيوس وهو أيضا عند شكسبير أخو أوفيليا فى مسرحية « هاملت » . (المترجم) .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٩١ وما بعدها ، ص ٢٥٧

(٩٠) ص ٢٤٥ (المؤلف) وهو الشهر الثانى (من ٢٢ أكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر) فى التقويم الذى أخذت به الجمهورية الفرنسية الأولى عام ١٧٩٢ (المترجم) .

وهو يعتقد أنه هو نفسه برومسيوس جالس على جونزى^(٩١) وهو يزدرى كل عطايا عطار^(٩٢) - أى نابليون الثالث . وهو يضم نفسه إلى هوميروس وشكسبير على أنه ثالثهما وأعظمهما . والتصور الذاتى لا يمكن أن يسقط أكثر من هذا . وإن إلغاء كل الفروق بين الأدب والحياة ، والأدب والتاريخ قد اكتمل .

ولكن حتى هذه التطورات الأخيرة لا يجب أن تطمس ما هو قيم فى استبصارات هوجو . فمما لا شك فيه أنه لم يكن ناقدا تطبيقيا ممتازا ، لأنه ليس لديه صبر ، وليس لديه قدرة على التحليل ، وليس لديه قدرة على التمييز إلا على نحو بسيط . ويصعب أن يستطيع الانسان أن يتخيل أن نظرية للأدب يمكن بناؤها على أقواله فإنه ينقصها النسق والاستمرارية . ولكن بصرف النظر عن أخطاء النثر المفكك والتعميمات الهوجاء فإن هوجو من بين كل الكتاب الفرنسيين فى العصر يبدو أن لديه أعمق استبصارات على الإطلاق فى طبيعة الشعر . لقد وجد صيغاً رائعة عديدة للمشكلات المحورية : الترتيب الباطنى للعمل الفنى ، وحدة الشكل والمحتوى ، وحدة الأضداد ، تبدل القبيح والزخرفى البشع فى مركّب أكبر . زيادة على ذلك فإن نظريته المتأخرة « للأنماط » أو النماذج لها نتيجة أكبر بكثير عن المعركة ضد القواعد والوحدات الثلاث التى تقررت منذ وقت طويل فى البلدان الأخرى . وحتى باعتباره إشكاليا فإنه كان ذا أهمية شديدة على الأقل فى فرنسا :

(٩١) جزيرة فى القناة الانجليزية (المترجم) .

(٩٢) رسول الآلهة فى الأساطير الرومانية (المترجم) .

رفض القواعد وإلغاء الفروق القديمة بين الأجناس الأدبية ومستويات الأسلوب كانت ضرورة تاريخية جعلت تطور الأدب الحديث ممكنا . وبطبيعة الحال من الحق أن هوجو صاغ نظريته عن الدراما إلى حد كبير تحت تأثير عروض شكسبير التي شاهدها قبل تصدير مسرحية « كرومويل » مباشرة ^(٩٤) . ومن الحق أيضا أن عددا كبيرا من الكتاب الألمان قد عرضوا تصورا رمزيا مضادا للشعر على نحو أكثر نسقية وفلسفة قبله . ولكن هذا لا يكاد يقلل من قيمة هوجو وخاصة بالنسبة لغرب أوروبا حيث حمل صوته الكثير إلى ما هو أبعد عما فعله الألمان .

(٩٤) إن حضور هوجو لعروض شكسبير قبل كتابته تصوير مسرحية « كرومويل » أمر لاحظته سورلو في « تصدير كرومويل » ، ص ١٧ وكذلك في الأعمال الكاملة ، المجلد (المجلد الثاني ، ص ٢٢٧) .

المصادر والمراجع

Joubert's *Pensées* are quoted from *Les Carnets*, ed. A. Beaunier, 2 vols. Paris, 1938; and in a few instances from *Pensées*, ed. P. Raynal, Paris, 1888. Joubert is discussed in famous essays by Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, 2, and *Causeries du lundi*, I; by Matthew Arnold, *Essays in Criticism*, I, and in a chapter of Babbitt's *Masters of Modern French Criticism*; and by M. Gilman, "Joubert on Imagination and Poetry," *RR*, 40 (1949), 250-60.

Stendhal's works are quoted from the critical Champion editions, especially *Racine et Shakespeare*, ed. Pierre Martiono, 2 vols. Paris, 1925. When these fail, I quote from the *Divan* edition 79 vols Paris, (1925-37) . The articles for English magazines are collected in French retranslations in *Divan* edition as *Courrier anglais*, 5 vols. Paris, 1935-36. I quote English text from the files of the magazines. Gina Raya's *Stendhal* (Modena, 1943) has a chapter on the critic. The English articles were identified in Doris Gunnel, *Stendhal et l'Angleterre* (Paris, 1909) and are discussed in René Dollot, *Stendhal journaliste*, Paris, 1948. Robert Vigneron's "Stendhal and Hazlitt," *MP*, 35 (1938), 378-414, and the chapter on Manzoni and Stendhal in P. Trompeo's *Nell' Italia romantica sulle orme di Stendhal* (Rome, 1924) illuminate Stendhal's sources. Harry Levin, *Toward Stendhal* (Murray, Utah, 1945) is a fine general essay.

On the romantic debate see especially the instructive *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, by René Bray (Paris, 1932), which lists the older works by Marsan, Séché, Souriau, etc.

Hugo's works are quoted from *Œuvres complètes*, ed. définitive, 43 vols. Paris, 1881. On Hugo see the edition of *La Préface de Cromwell*, by Maurice Souriau, n. d.; Ch.-Albert Rossé, *Les Théories littéraires de Victor Hugo*, Délémont, 1903; and John Hayward Thomas, *L'Angleterre dans l'oeuvre de Victor Hugo*, Paris, 1933.

(١٠)

النقاد الإيطاليون

عادة ما تُعدُّ الحركة الرومانسية أنها قد بدأت مع العضلات التي أثارها مقال (١٨١٦) كتبه السيدة دى ستال وقد حثت فيه الإيطاليين على ترجمة شكسبير والشعر الإنجليزى والألماني الحديث بدل أن يظلوا قانعين بالأساطير الكلاسيكية التي بدأ التخلّي عنها ونسيانها فى بقية أوربا ^(١) . وإن الزهو القومى الإيطالى كان قد أصيب بأضرار بالغة ، ومع هذا ، فإن جماعة من الشباب الأصغر فى ميلانو تقدموا بالدفاع عن السيدة دى ستال ولقد أدان لودفيكو دى بريى باستفاضة الحالة الفعلية المتدنية للأدب الإيطالى فى ذلك الوقت ، ووجه الانتباه إلى الإثارة الناجمة من جرّاء الجدل الرومانسى الكلاسيكى فى فرنسا ^(٢) . وجيوفانى برشت (١٧٨٥٣ - ١٨٥١) الذى اكتسب فيما بعد شهرة كشاعر كتب بيانا للجماعة « رسائل سامية » (١٨١٦) والذى يفيد فى تقديم ترجمات ثرية لقصيدتين لبرجرهما « الصياد المتوحش » و « لينور » وهناك قصيدتان ألمانيتان كتبتا فى ١٧٧٣ وهما فى مجموعة برسى قد جرى عرضهما على أنهما عينتان للأدب (الرومانسى) الجديد على أساس التراث الشعبى . وعلى أى حال فإن التأملات فى المقدمة تربط وجهة نظر هرد فى الشعر باعتباره كلياً وشعبياً بالأطروحة القائلة إن الأدب يجب أن يكون حديثاً ومفيداً . « إن الشعر الكلاسيكى هو شعر الموتى » ، والشعر

(١) السيدة دى ستال « أسلوب واستخدام التراث فى » البيليو جرافيا الإيطالية « (١٨١٦) وأعيد طبع المقال فى

« مناقشات وإشكالات » بإشراف بللورينى ، المجلد الأول ، ص ٧ - ٨

(٢) لودفيجو دى بريى « حول الأدب الإيطالى » أعيد فى المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥ - ٥٦ ،

الرومانسى هو شعر الأحياء »^(٣) . وورغم أن برشت يزكى القصائد القائمة على الخرافات من شمال أوربا دون الاسترشاد بالوضع فى إيطاليا ، فإنه يستطيع أن يقول مهما يكن ما يقوله غير منطقى « إن الإنسان لا يستطيع أن يفكر فى إنسان بعيد فى ظروف مختلفة عن ظروفه بنفس الاهتمام الذى يفكر فيه فى نفسه وجيرانه . هناك دموع فلاح فقير وكرب راعى قطعان والسلام الدنيوى لناسك يثير الشفقة » - ومع هذا فإننا نادراً ما نتأثر بتعاسات أرتريديس وثيستس ، وبريامز فى القديم^(٤) . إن الأطروحات الكلاسيكية يجب إسقاطها ، بمثل ما تُسقط أيضاً قواعد فن الشعر التى لم تصنع شاعراً حقيقياً أبداً حتى الآن . والوحدات الدرامية هى طنطنة حافلة بالعبث : فوحدة الزمن حيلة لجعل ٣٦ ساعة تماثل ثلاث ساعات . ولقد عرف برشت « المحاضرات الدرامية » لأوجست فلهلم شلجل و « تاريخ » بوتर्फك الذى استعرضه محلاً فى عام ١٨١٨^(٥) ويصعب أن يكون ناقداً جيداً ومع هذا فهو حلقة وسطى هامة بين ألمانيا وإيطاليا . ولقد كان أيضاً أول من صاغ المسألة بوضوحه على أنها مسألة بين المحافظة والتحديث ، الردة والليبرالية .

إذن تبلورت الجماعة الرومانسية حول المجلة الفصلية « كونسنياتورى » (١٨١٨ - ١٨١٩) حيث بحث المسائل باستفاضة شديدة لود فيجودى بريمة وسيلفيو بريليو (وأصبح فيما بعد الشهير الأسطورى ريسورجيمنتو الإيطالى) وأرمس فيسكونتى وآخرون . ورغم التحفظات الدائمة ضد الرقابة النمساوية (التى سرعان ما منعت المجلة بكل الطرق) كانت تخفى تضمينات سياسية ،

(٢) فى جيوفانى برشت « الأعمال » بإشراف بلورينى ، المجلد الثانى ، ص ٢٠

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٠

(٥) المصدر السابق ، ص ٧٣ - ١٠٠

وإن علينا أن نضع فى أذهانتنا أن « الحداثة » ، « الرومانسية » ، تعنى بالنسبة لهؤلاء الإيطاليين تجديداً لا للأدب فحسب بل للحياة الإيطالية أيضاً بصفة عامة ، وأن إعادة ميلاد الأدب كان بالنسبة لهم إعداداً للاستقلال المستقبلى ووحدة إيطاليا . ومن وجهة نظر النظرية الأدبية لم يكن لديهم شئ أصيل يساهمون به وأقصى بيان فى المجلة هو بيان أرميس فيسكونتى « فكرة أولية عن الشعر الرومانسى » (١٨١٨) وهو إعادة عرض للفروق التى سبق أن طرحها شلجل والسيدة دى ستال بين الكلاسيكية القائمة على الأساطير القديمة والعادات القديمة والرومانسية القائمة على المسيحية والفروسية والاكتشافات الحديثة ولكن الفرق ضعف من جرأ إدخاله نوعاً محايداً ومختلطاً من الشعر وإعلانه المدهش أنه لا توجد « أساساً أساليب رومانسية أو كلاسيكية » ^(٦) والفرق كله فى مادة الموضوع . إن الدين والحياة القديمين من الماضى قد ولّيا ، ومن ثم ولّت الكلاسيكية ، بينما اكتشفت - على سبيل المثال - فى العصور الحديثة أن أمريكا رومانسية . وإن فيسكونتى والرومانسين الإيطاليين الآخرين هاجموا بصفة خاصة استخدام الأساطير الكلاسيكية فى الشعر فقد سثموا الآلهة والحوريات وآلهة الغابات الموروثة من أركاديا فى القرن الثامن عشر . ولقد زكوا موضوعات من التاريخ الإيطالى وهى معالجة بالروح المسيحية والشعر الجديد يجب أن يكون قومياً ومسيحياً ومفيداً . وهذا هو العبء الذى حملته مقالات بلليكو الذى وصل إلى أقصى النتائج النسبية عن إمكانية معايير للنقد ، لكنه هرب من النزعة الشكلية الكاملة بإعلان أن التأثير المدنى ونفعية الأدب هما المعيار الوحيد ^(٧) .

(٦) فى « مناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٤٣ فى الملاحظات فى الهامش .

(٧) المصدر السابق ، ص ٤٠١ - ٤١٥

وفيسكونتى فى حوار مرح هاجم وحدتى الزمن والمكان مع حجج مستمدة من جونسون وشلجل : فلا يوجد إطلاقاً وهمٌ كامل ؛ ورأسين معاق للغاية لمراعاته للقواعد ، بينما شكسبير فى (ماكبث) لديه حرية تطوير سيكولوجية شخصيه الرئيسين بشكل مقنع . ومن الأمور البارزة أن فيسكونتى وهو يعيد قصّ (ماكبث) ينحى الساحرات جانباً .^(٨) والحجة فى صالح النسق الدرامى الجديد هى حجة لصالح الواقعية السيكولوجية والصدق مع الحياة والتاريخ .

وهذا أيضاً هو مثال ماندزونى ، فلن يكن الساندرو ماندزونى (١٧٨٣ - ١٨٧٣) عضواً فى جماعة « التوفيق » بل كان على صلة وثيقة بها . وبالفعل أصبح الإيطالى العظيم الوحيد الذى أعلن نفسه بوضوح أنه رومانسى . وخارج إيطاليا لا يمكن التحقق بصفة عامة من مكانة وأهمية ماندزونى التى يشغلها فى وطنه . وعمله « العرائس الناجحات » فى إيطاليا يوضع دوماً - بالرغم من احتجاج البعض من أمثال الفيلسوف المعاصر كروتشة - جنباً إلى جنب مع « الكوميديا الإلهية » . وإن ثقل نزعة ماندزونى الأخلاقية الشديدة وشهرته الشعرية قد أعطيا أيضاً دفعة كبيرة لأرائه فى النقد الأدبى .

لقد بدا ماندزونى كناقذ أدبى بالدفاع فى « التصدير » لمسرحيته التراجيدية « الكونت كارما جيولا » (١٨٢٠) التى تحقق بالضبط مطالب فيسكونتى : فهى تنتهك الوحدات الثلاث ، وهى قائمة على التاريخ الإيطالى . ويقتبس ماندزونى من شلجل ويتجادل مثل فيسكونتى ضد وحدتى الزمان والمكان وعدم ملائمة

(٨) « جدل حول الوحدة الدرامية فى المكان والزمان » ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩ - ٤٥ (عن

ماكبث ، ص ٢٩)

النسق الفرنسى . وهو يدبج دفاعا عاما عن خشبة المسرح كأداة للتحسّر الخلقى .
وماندزونى الذى كان قد تحول إلى اعتناق صارم للكاتوليكية قد تأثر بشدة
بالهجمات على خشبة المسرح من جانب نيكولى وبوسويه وروسو ، لكنه كان
يأمل فى تنفيذهم ودحضهم بإصلاحه للدراما التى كان عليها أن تتمسك
بصرامة شديدة بالحقيقة التاريخية وإعادة البناء التخيلى فى العمل المقدم .
ولكى يدعم ماندزونى تفسيره لمكيدة « كارما جنولا » كتب تعليقا تاريخيا متطورا ،
بل لقد قسم شخوصه إلى شخوص « تاريخية » وشخوص « مبتكرة »^(٩) .
وقد أثار « التصدير » فى فرنسا دفاعا عن الوحدات الثلاث من جانب كاتب
قليل الشهرة هو فكتور شوفيه وقد ردّ عليه ماندزونى ببحث مطول « رسالة إلى
السيد شوفيه - عن وحدتى الزمان والمكان فى التراجيديا » (١٨٢٠) . وهنا
نجد بيانا معقولا تماما ورزينا عن الموقف ضد وحدتى الزمان والمكان فمن جهة
يكرر ماندزونى الحجج المعروفة لجونسون ، ومن جهة أخرى يأخذ بحجة لسنج
وشلجل أن التراجيديا الفرنسية بتمسكها بالوحدات تنتهك مبدأ الكلاسيكية
الرئيسى ألا وهو الاحتمالية . والفرنسيون يضحون بالاحتمالية من أجل
القواعد رغم أن القواعد يُفترض فيها أنها صُنعت للاحتفاظ بالاحتمالية . ولقد
انتهى ماندزونى إلى رفض كامل للقواعد بأن يتساءل : « إذا كانت العبقريات
الكبرى تنتهك القواعد فلأى سبب يبقى أن نفترض أنها قائمة على الطبيعة
وأنها صالحة لكل شئ ؟ » زيادة على ذلك ، يصر بقوة على وحدة الحدث
وعلى نقاء الجنس الأدبى ويرفض الكوميديا التراجيدية باعتبارها « مدمرة لوحدة

(٩) المؤلفات المتنوعة بإشراف بارتنى د جيا لبرتى ، ص ٢١٩ - ٢٢٥ : ص ٢٣٦

الانطباع الضرورى لإحداث الانفعال والتعاطف « (١٠) .

وعلى أى حال فإن مسألة الوحدات لا تشكل الاهتمام المحورى عند ماندزونى ، فهذه المسألة هى مجرد مثل واحد على اهتمامه بالحقيقة . وهو يقول « إن ماهية الشعر ليست ابتداء حقيقة . وكل الأعمال الفنية العظيمة قائمة على أحداث التاريخ أو التراث القومى الذى يعد صادقا فى زمنهم . وهكذا فإن الشعر ليس فى الأحداث فقط بل أيضا فى المشاعر والأقوال التى يبتدعها الشاعر بالدخول على نحو تعاطفى فى عقولهم . ويستهدف الشعر الدرامى أن يشرح ما يشعر به الناس وما يريدونه وما يعانون منه من جراء أعمالهم . ويجب أن نستنتج أن الشاعر مؤرخ مثل ثيوديسيس أو بلوتارك يبتدع الأحاديث والتفاصيل الملائمة للأحداث التى تقدمها التواريخ فى العصر الوسيط .

وجوته الذى استعرض محلا مسرحية « الكونت دى كارما جنولا » وقد أثنى عليها ثناء عاطرا عرف أنه « بالنسبة للشاعر لا يوجد شخص تاريخى » وأن كل شخص ماندزونى يجب أن تكون مثالية وهى بالفعل مثالية . (١١) وقد اعترف ماندزونى فى رسالة بعث بها إلى جوته بأن قسمة الشخص إلى تاريخية ومثالية « هى خطأ تسبب فيه تمسكه الشديد بما هو تاريخى » (١٢) . وهو فى التراجيديا التالية « أدلتشى » (١٨٢٢) اختفت القسمة . غير أن ماندزونى لم يكن قد غير بالفعل موقفه نظرا لأنه أضاف قولاً مطولا عن تاريخ لانجو بارد (١٣)

(١٠) المصدر السابق ، ص ٣٦٣ ، ص ٣٢٢

(١١) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٧ ، ص ١٦٦

(١٢) نشرها جوته فى ترجمة ألمانية ، المصدر السابق (٢٣ يناير ١٨٢١) ص ١٨٢ - ١٨٤ الأصل فى

« مراسلات » بإشراف ج سفوزا وج . جالا فرسنى (ميلانو ، ١٩٢) المجلد الأول ، ص ٥٢٠

(١٣) هى قبيلة ألمانية قديمة استقرت نهائيا فى إيطاليا (المترجم) .

مبررا كل تفصيلة فى الشميلية . وفى عام ١٨٢٣ كتب رسالة إلى الماركيز سيزارى دازيليو وهى أيضاً بيان دفاعى عن الرومانسية ، وهى تدور مرة أخرى حول مفهوم الحقيقة ، وفيها يميز ماندزونى بين الجوانب السلبية والإيجابية فى الرومانسية . ففى الجانب السلبي فإن تميزاته تعنى رفض الأساطير الكلاسيكية (باعتبارها زائفة وصنمية) الخاصة بالمحاكاة الخائفة والقواعد والوحدات . وفى الجانب الإيجابى يعترف ماندزونى بأن الرومانسية هى مصطلح غائم . وإن طرح نسق إلغاء كل القيم التى ليست عامة ودائمة وهى معقولة بكل الطرق بشكل عام يجعل عددها أكثر صغراً واختيارها أكثر صعوبة وأكثر بظناً . « (١٤) ولايستطيع ماندزونى أن يفكر إلا فى الهدف العام للرومانسين : يجب على الشعر أن يطرح الحقيقة على أنها موضوعة . والحقيقة بالنسبة لماندزونى هى أولاً وقبل كل شئ حقيقة تاريخية وهى أن نغزو بالأدب أطروحة جديدة وتاريخاً حديثاً وحينئذ نطرح حقيقة المسيحية وفلسفتها فى الأخلاق ونزعتها الروحية وإن كان يصعب على عقلية أن تميز هذا . ويرفض ماندزونى - كشئ زائف - فكرة أن الرومانسية لا شأن لها بالساحرات والأشباح والفوضى المنظمة . لقد كان التاريخ بالنسبة له تاريخاً ، تاريخاً حقيقياً ، والرواية التى كان يعمل حينئذ فى إطارها « العرائس الناجحات » (١٨٢٧) فإنها إعادة إبداع للماضى بشكل واع قائم على بحث مستفيض فى الروح المسيحية الكاثوليكية .

ولكن سرعان بعد ماكتب ماندزونى روايته أن أصبح الكلاسيكى الجديد وشرع فى الشعور بشكوك متزايدة عن إمكانية الخالص للرواية التاريخية . وعمله « القصة القصيرة » (١٨٤٥) هو حجة ماندزونى

(١٤) الأعمال المتنوعة ، ص ٦١٥

المعقولة ضد خلط الحقيقة بالخيال ومن ثم ضد عمل حياته هو . لقد طرح أولا الصعوبات التي تواجه القارئ الذى لا يريد سوى الحقيقة التاريخية ، والشكل الروائى الخالص يجعل المطلب مستحيلا . ولكن من يريدون الرواية ، ويريدون استمرار الانطباع والتأثير الكلى لا يمكن أن يشعروا بالرضا بالمثل لأنهم لا يستطيعون أن يلغوا مطلقا الفرق بين « القبول » التاريخى الذى نمحه لشخص حقيقى مثل الملكة ماري ملكة اسكتلندا أو الأمير تشارلز أو الملك لويس الحادى عشر ملك فرنسا وبين « القبول الشعرى » الذى نعطيه للأحداث المحتملة ^(١٥) . إن التاريخ والخيال لا يمكن أن يتصالحا . إن الرواية التاريخية هجين لا بد أن يستسلم لنور الحقيقة . ولكى يتمكن ماندزونى أن يظهر أن هذه عملية محتمة فإنه يبحث عن تعزيز لها فى تاريخ الأجناس الأدبية المقابلة الأخرى : الملحمة والتراجيديا . إنه يؤمن بأنهما قائمان أساسا على أحداث تُعد تُستشعر بأنها حقيقية (مثل الملاحم الهوميروسية أو التراجيديات اليونانية) ولكنهما أصبحتا فى فترة متأخرة مع عملية الاستنارة وعلى نحو متزايد منخرطتين فى الصراع بين الخيال والواقع ، ومن ثم أصبحتا مستحيلتين فى الأزمنة الحديثة . وتاريخ ماندزونى للملحمة والتراجيديا يدخل فى مصاعب كبيرة على أى حال لأنه يصعب أن يكون مقنعا للعقل حتى لمستمعى هوميروس حيث لا يهم الأمر إلا فحسب فى الحقيقة بالعنى الذى عند ماندزونى ، من الاحتمال الصعب أن نأخذ الاستجابة للمصادر التاريخية فى الروايات فى العصر الوسيط مأخذا جادا للغاية . كيف يوافق ماندزونى على فرجيل الذى يعجب به كثيرا

(١٥) المصدر السابق ، ص ٦٢٠ ويلمح ماندزونى إلى الشخصيات التاريخية فى أعمال سكوت : موناستري ،

ويفرلى وكوينتين نور وارد .

بدون الموافقة على الرواية التاريخية الحديثة ؟ لكنه يقوم بتحليلات طيبة للصعوبات فى « القدس محررة » لتاسو و « هنرياد » لفولتير وفى كل موضع يجد تأييداً لنتيجته من أن الرواية التاريخية لا يمكن أن تُكتب لأنها تتطلب من المؤلف أن يفرز الأصل والصورة فى الوقت نفسه ، ويعزز معا التاريخ ومحاكاته المحتملة الخيالية .

ويستطيع الإنسان أن يستبعد متاعب ماندزونى بحجة جوته ضد تفرقه بين الشخصيات التاريخية والروائية . وكل الشخصيات فى الرواية أو التمثيلية مثالية ، والرأى الذى يذهب إلى أن نوعين من « القبول » مطلوبان أو نوع زائف . وحتى بالنسبة للشخصية التاريخية لا تحتاج إلا للقبول الشعري ، « التوقف الإرادى عن عدم الإيمان » حسب عبارة كولردج عن الوهم . وأقصى شئ هو أن الإنسان يمكنه أن يقول إن ماندزونى قد استطاع أن يبرهن على أن الرواية التاريخية لا يمكن أن تحقق مهتها المفروضة بسرد الماضى بصدق وأن الحقيقة التاريخية تمت إلى التاريخ وليس إلى أى شئ آخر . ويتمسك ماندزونى بتفسير الإحتمالية الأرسطية والتى بالتعريف تستبعد التاريخ . ولما كان لا يقدس إلا « الواقعة » فإنه لابد وأن ينتهى برفض حتى الحقيقة الشعرية وسوء فهم الطبيعة الخالصة للفن . وماندزونى - بأمانه وبمنطق تامين - كفّ عن كتابة الرواية . لكن هذا التخلّى عن الفن لصالح الحقيقة لا يجب خلطه بالتزعة الطبيعية والواقعية فى القرن التاسع عشر التى أصبحت تدوى من حوله . وإيمان

أنطونيو روزمينى (١٧٩٧ - ١٨٥٥) كاهن وفيلسوف إيطالى يحاول أن يدقق بين الكاثوليكية الرومانية والفكر

السياسى والعلمى الحديث . (المترجم)

ماندزونى بالحقيقة والواقعة التاريخية هو إيمان دينى كما هو واضح أيضا من حوارهِ المتأخر « عن الابتكار » (١٨٥٠) والذي يعرض نظرية مؤسسة على فلسفة روزمينى من أن الفنان لا يبدع بل يجد فحسب الأفكار الموجودة أبديا فى عقل الله . وهنا يرسم ماندزونى خطوطا عريضة للدفاع جديد عن الفن مما يسقط إدانته للراوية . ولكن مايجرى تذكره اليوم هو تمسك ماندزونى الأمين بمشكلة الإخلاص المزدوج بالتاريخ والرواية ، التى لم يستطع أن يحلها شخصيا إلا بانتقاص الفن لصالح التاريخ . وتفصيله كان واضحا فى أقواله المبكرة عن التراجيديا الرومانسية لكن المأزق كان لايزال آنذاك مخفيا خلف غرائزه الفنية .

وهكذا يبدو مدهشا بصعوبة أن الطالب الحديث يمكن أن يقول إنه لم يكن هناك حقا أى رومانسى إيطالى^(١٦) . والجماعة التى سمت نفسها رومانسية لديها مفهوم للفن يمكن بالأحرى تسميته مفهوما واقعيا ، أخلاقيا ، وطنيا . ولم يكن لدى ماندزونى ولا لدى أصحاب المعضلات قدرة على التقاط الفن كتخيل . والمفهوم الرمزي الذى رأينا أن النقاد الرومانسيون العظام قد عرضوه فى ألمانيا . ولكن بطبيعة الحال هناك وشائج وتعاطفات مشتركة : لقد كان شلجل هو المروج للدراما التاريخية كما هو الحال عند ماندزونى بالإضافة إلى ذلك فإن الانتباه الزائد بالجماعة الرومانسية المحترمة مضلل ، فهناك تناقض ظاهرى ، فإن أعظم شاعرين إيطاليين فى العصر أوجلوفوسكولو وجياكومو ليوباردى اللذين أعربا عن هجومهما على نظريات الجماعة

(١٦) جينا مارتيجيانى : الرومانسية الإيطالية واللاوجود، فلورنسا ، ١٩٠٨

الرومانسية هما خيرا مثل للالتفات إلى المذاهب التي كانت أساس الرومانسية الأوربية . (١٧)

لقد كتبت أوجلو فوسكولو (١٧٧٨ - ١٨٢٧) فى آخر سنة من حياته مقالا عن « المدرسة الدرامية الجديدة » وقد هاجم فيه نظريات مادزونى وتمثيلته « الكونت دى كارما جنولا » (١٨) وحدة النغمة الإشكالية ترجع إلى مناقشة شخصية قديمة بين الرجلين ، ترجع إلى خيبة أمل فوسكولو الشخصية من خشبة المسرح وترجع إلى الهجوم الذى حدث ضد نزعته الوطنية فى البندقية عند عرض الدوج أو القاضى الأول فى المدينة وعضو مجلس الشيوخ فى تراجيديا مادزونى . ويستطيع فوسكولو أن يتجادل بتفصيل شديد من أن مادزونى مخطئ تماما فى نظره المفضلة للبطل الكونت كارما جنولا الذى أعدم بسبب الخيانة على يد سكان البندقية ، وهو يستطيع أن يظهر باقتناع أن مادزونى ارتكب أخطاء تاريخية وارتكب المفارقات التاريخية حتى فى الأمور الصوتية البسيطة . وبدأ الهجوم أكثر عمقا عندما تجادل فوسكولو ضد تفرقة مادزونى بين الشخصيات المثالية والتاريخية « فى أى كتاب من كتب التخيل كل شئ يتوقف على تجسيد وتوحيد الواقع والخيال » . ولايتحقق الوهم إلا عندما نجد أن

(١٧) وهكذا أنا أختلف اختلافا بينا مع أطروحة بورجيه « تاريخ النقد الرومانسى فى إيطاليا » الذى يجعل النقد الرومانسى الإيطالى مجرد كلاسيكية جديدة .

(١٨) « المدرسة الدرامية الجديدة فى إيطاليا » ، الأعمال ، بإشراف مايرو أولاندينى ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٢ - ٢٣٨ يقول الطشير أن المقال أعيد نشره من المخطوطة الإيطالية التى نشرت فى العدد الأول من المجلة الفصلية الأجنبية عام ١٨٢٦ لكن المقال فيها عن مازونى لا شأن له بمقال فوسكولو . وأنا لم أعرف العرض التحليلى بالإنجليزية والنص الإيطالى نشر لأول مرة عام ١٨٥١

الحقيقة والخيال وقد تواجهها وتماساً لا يفقدان فحسب فعليهما الطبيعي للصدام بل أيضاً يساعد كل منهما الآخر بتبادل حتى يتوحداً ويظهرا كشيء واحد مفرد^(١٩) . ويطرح فوسكولو « عطيل » لشكسبير كمثال على قوة الشاعر بتحرير نفسه من التاريخ . والنظرية الرومانسية الإيطالية توضع موضع الشك عنده كهجوم على حقوق التخيل وكاستدراة نحو الحقيقة الموحشة الفعلية التي يجب أن يهرب منها الشاعر . والرومانسية الألمانية التي لم يعرفها فوسكولو إلا من « محاضرات » شلجل أثارت عدم الثقة به كصوفي وكمتاجر بالنسق . بل إن فوسكولو يرفض حتى فروق كل جنس أدبي وكل مدرسة قائلًا : « إن كل إنتاج عظيم هو شيء جزئي له قيم مختلفة وخصائص مميزة » . وهو يحتج ضد التجميع العشوائي لمدارس الدراما الكلاسيكية المفترضة عند اليونانيين والفرنسيين والإيطاليين (الفيري) . وهي تبدو له كلها متميزة تماماً ، حتى أن « كل دراما للشاعر نفسه إذا كانت عنده عبقرية فإنها مختلفة بشكل أو بآخر عن كل دراما أخرى »^(٢٠) .

والاستبصارات الجميلة لمقاله هذا وتأكيديه على قوة التخيل وتفردية العمل الفني هي - مهما يكن الأمر - الومضة الأكثر سطوعاً من نشاط فوسكولو النقدي . وإن المستوى العالي للمقال لم يصل إليه أحد إطلاقاً أو نادراً جداً من قبل . فإذا انتقل المرء منه إلى فحص الكتابات النقدية الأخرى فإن عليه أن يعبر عن شعور عميق بخيبة الأمل ويرجع هذا في جانب منه بكل بساطة إلى الظروف الخارجية التي قدمت فيها كتابات فوسكولو . ومعظم نقده المبكر هو

(١٩) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٧

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٠٦

فى التصديرات القصيرة أو فى الخطب الرسمية فى جامعة بافيا والمليئة بالخطابة الملهبة ولكن الأكاديمية الطنانة ؛ ومعظم الكتابات المتأخرة التى تمت فى المنفى فى إنجلترا والتى لم تحفظ أحيانا إلا فى ترجمة إنجليزية رديئة مثقلة بعرض ثقافة جامدة واضح أن فوسكولو قد شعر بأنها مطلوبة من جانب المجلات الدورية والإنجليز والناشرين الذين كان يكتب لهم . وإن فرديته مقيدة باهتمامه بالجمهور الذى شعر بأنه معتمد عليه لحياته المزعزعة ؛ وأحيانا يُقنع ملاحظاته الشخصية بأن يعزوها إلى « أجنبى مميز أدبيا بشكل كبير »^(٢١) . بل إنه حتى ليقدم بالأحرى وصفا مستفيضا « للحالة الراهنة للأدب الإيطالى » إلى جون هوبهوس للنشر باسم الناشر هوبهوس فى « تصاوير تاريخية للمقطع الرابع من قصيدة الطفل هارولد » (١٨١٨) للورد بايرون^(٢٢) وخطط فوسكولو الضخمة العديدة لكتابة تاريخ الأدب الإيطالى و « للمجلة الأوربية »^(٢٣) التى تخصص « للنقد المقارن » وتتبع « التأثير المتبادل للأدب والعادات »^(٢٤) لم يصل إلى شئ رغم أن شذرات من خطته قد تحققت فى « مقالات عن بترارك » (١٨٢٣) - وهو الوحيد المنشور بالإنجليزية على شكل كتاب - فى طبعاته مع رسائل استهلالية مطولة « للكوميديا الإلهية » و « الديكا ميرون »

(٢١) مجلة أدنيره ، العدد ٢٩ (١٨١٨) ص ٤٦٥ من الملاحظات فى الهامش .

(٢٢) برهن بشكل كبير فينسنت فى كتابه « بايرون وهوبهوس وفوسكولو » على أن فوسكولو قد كتب هذا الجزء

من كتاب هوبهوس .

(٢٣) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٧ رسالة إلى جون موراي فى ١٨١٧ .

لبوكاشيو (١٨٢٥) وفي مقالات متناثرة عن دانتى وتاسو « وشعراء إيطاليا القصصيين والرومانسيين »^(٢٤) .

ولكن التشردم وعدم الاكتمال والخليط الثقيل من الخطب الوطنية والنزعات القديمة البالية الجامدة ليست وحدها أسباب خيبة الأمل ، بل بالأولى إنه نقص معين فى التناسق والحدة فى اختيار الأفكار التى جعلت فوسكولو شخصا انتقائيا ، شخصا انتقاليا ، والذى رغم عظمة أهميته فى تاريخ النقد الإيطالى لن يحرز إطلاقا مكانة سباقة فى السياق الأوروبى ، بل إن الإنسان يمكن أن يطرح قضيته عن نقد فوسكولو كمستودع للأمور الشائعة الكلاسيكية الجديدة . وهو يستطيع أن يتحدث عن « التعليم بالإبتهاج » عن « كما فن التصوير ، الشعر » باعتباره « القاعدة الرئيسية للشعر » . وهو يستطيع أن يعرف التخيل فى إطار سيكوجية القرن الثامن عشر على أنه قوة التذكر البصرى .^(٢٥) ولكن فى أكثر الأحيان يتأرجح فوسكولو بين مفهومين للشعر : مفهوم انفعالى مستمد من دويو وديدرو ، والآخر أفلاطونى مستمد من قراءة أفلاطون نفسه ومن تراث القرن الثامن عشر بخصوص إضفاء الطابع المثالى على علم الجمال . وهو فى الصورة الذاتية التى كتبها لهوبهوس

(٢٤) المقالات عن دانتى فى « مجلة أنبیره » العدد ٢٩ (١٨١٨) ، ص ٤٥٣ - ٤٧٤ ، والعدد ٢٠ (١٨١٨) ص ٢١٧ - ٢٥١ « القصائد القصصية والرومانسية للإيطاليين » فى « المجلة الفصلية » العدد ٢١ ، (١٨١٩) ص ٤٨٦ - ٥٥٦ والاستعراض التحليلى لكتاب « تاسو » من تأليف فيفن فى « مجلة وستمنستر » العدد ٦ ، (١٨٢٦) ص ٤٠٤ - ٤٤٥ والأبحاث الأخرى الأقل أهمية فى « المجلة الشهرية الجديدة » و « لندن ماجازين » و « المجلة الأوربية » و « المجلة الرتروستيكتيف » انظر : مينجليونى « أو جوفوسكولو فى إنجلترا » ص ٢١٩ - ٢٢١

(٢٥) الأعمال المحققة ، المجلد التاسع ، ص ٢١ ، المجلد العاشر ، ص ٥٤١ ،

رغم أنه « سيمزق قلبه من سويدائه إذا اعتقد أن الدافع الوحيد ليس حركة النفس غير المقيدة والحررة »^(٢٦) . إن « شعلة القلب » هي عبارة شائعة وغرض الشعر قد تحدد على « أن يجعلنا نشعر بوجودنا على نحو أقوى ، وأكثر امتلاء »^(٢٧) . لكن هذا الرأي يوجد جنباً إلى جنب مع المثالية الأفلاطونية . ومحاضرات بافيا المبكرة (١٨٠٩) تعرض مفهوماً غريباً (الفصاحة) على أنها قوة حية وراء كل الفنون ووراء كلا النثر والنظم والتي تتوحد مع العبقرية والإلهام في أطر مستمدة من إشكاليات سقراط ضد الخطباء السوفسطائيين^(٢٨) . ويستطيع فوسكولو فيما بعد أن يقول إن الشاعر لا يحاكي بل يختار ويربط ويحسن الجماليات المبعثرة للعالم ؛ وهو يجرد ويزخرف لكي يبدع المثالي والمثالي هو « السر الكلي للتناغم الذي يسعى إليه الإنسان ليجده ثانية في الترتيب ولتقوية نفسه ضد هموم وآلام وجوده » ومن ثمَّ فإن الشعر يشبع حاجتنا « لحجب واقع الحياة غير السار مع أحلام التخيل »^(٢٩) . إن الشاعر هو رجل الوجدان الذي يعبر عن نفسه بحرية وفي الوقت نفسه إنه مبدع عالم المثل . وهو أيضاً الإنسان الكلي الذي لا يشرع بالتحليل بل بالتركيب . يقول في « مقالات عن بترارك » إن الشعراء يحولون إلى صور حية وبليغة عديدة من الأفكار التي ترقد في

(٢٦) « تصاوير تاريخية للمقطع الرابع من قصيدة الطفل هارولد » (لندن ، ١٨٨٨) ، ص ٤٧٩ .

(٢٧) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٨ أنظر « مقالات عن بترارك » (لندن ، ١٨٢١) ، ص ٥٩

(٢٨) انظر : إميليوسانتيني : « الشعر واللغة الجديدة عند فوسكولو » ، الصحيفة التاريخية للأدب الإيطالي ،

العدد ج ١١ (١٩٢٧) ص ٥٨ - ١٠٧

(٢٩) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ١٢١ وانظر المجلد الرابع ص ١٢٢ ، ص ١٢٤ ، وانظر ص ١٢٧

ظلام وصميم عقلنا ، وبالحضور السحري للصور الشعرية نتعلم فجأة ودفعة واحدة أن نشعر وأن نتخيل وأن نعقل وأن نتأمل « (٢٠) » .

ولقد نجا فوسكولو من نتائج مجرد النزعة الإنفعالية أو المثالية الأفلاطونية لوعيه المكثف بالعالم ودور اللغة والأسلوب في الشعر. وهناك عديد من التعليقات البارعة عن الفقرات الجزئية عند دانتي وبتراش تناقش تأثير الكلمات المفردة . والتحليل التفصيلية للترجمات سواء من هوميروس إلى الإيطالية أو من تاسو إلى الإنجليزية تظهر أن فوسكولو فقيه لغوي حقيقي و « محب للكلمات » مهما تكن نواقصه الفنية كمحرر وناشر . ويعرف فوسكولو قيمة دراسة التنقيحات « من أجل تطوير جماليات القصيدة على الناقد أن ينفذ من الاستدلالات والأحكام نفسها التي ترغب الشاعر للغاية على الكتابة على النحو الذي فعله . لكن مثل هذا الناقد يجب أن يكون شاعرا . » وهو يضيف بسخرية ذاتية لا تظهر للقراء من مقال نشر مجهول الاسم في « مجلة إدنبره » « إن عبقريته المتقدمة والعجولة لاتخضع إطلاقا للعمل البارد الخاص بالنقد » (٢١) . لكن فوسكولو يخضع بالفعل وينتج عديدا من البحوث النصية والبليوجرافية ومناقشات تثقيفية وغريبة الأطوار لكتاب كاتولوس « شعر برنيس » والتنقيحات عند دانتي أو التهذيات في الطبقات المختلفة لراوية « الديكاميرون » لبوكاشيو . ولقد عرف فوسكولو أن « الأدب مرتبط باللغة » وأن الأسلوب مرتبط « بالملكة العقلية لكل فرد » . إن الكلمات لها تاريخ طويل وهناك « احتشاد من المعاني البسيطة والإضافية » (٢٢)

(٢٠) مقالات عن بترارك ، ص ١٧٢ انظر : الأعمال المحققة المجلد الثالث ، ص ١٢٣

(٢١) « مجلة إدنبره » ، العدد ٢٩ (١٨١٨) ص ٤٦٠

(٢٢) الأعمال المحققة ، المجلد الثاني ، ص ٧٠

من المشاعر والصور التى تختلف مع كل لغة والتى يعرفها الشاعر ويستخدمها من أجل أغراضه .

وأهمية فاسكولو الرئيسية وخاصة فى إيطاليا ، تكمن فى محاولته لكى يرى هذا التصور للشعر كجزء من التاريخ وكجزء لفلسفة التطور الإنسانى ومن ثم كأساس لخطّة للتاريخ الأدبى الإيطالى وبرنامج لعصره . ومفهوم فوسكولو للتاريخ هو دون شك قد تأثر بفيكو ، لكن الأكثر مباشرة أنه مستمد من نزعة الافتتان بالبدائية فى القرن الثامن عشر على طريقة روسو وهردر . ويجرى تصور عصر مبكر للشعر الأسطورى القبلى البطولى عندما كانت كل الأنواع مختلطة وكان الشاعر نبيا وفيلسوبا . وفوسكولو لا يواجه هذا الشعر الأصيل بوضوح شديد رغم أنه استفاض فى الحديث عن الترغيمات الدينية والقصائد البريطانية وقد وضع يده على رسالة علمية كتبها وليم أوين^(٢٣) ، بالإضافة إلى هذا كان هناك ما فيه الكفاية معروفا لفوسكولو لتبرير الرأى الذى يذهب إلى أن الشعر كان أصلا غنائيا وملحميا ويطوليا وأنه يجب أن يصبح هكذا مرة أخرى . وهو يستعرض محلا ملحمة مونتي « قصيدة الغابة السوداء » إنما يدافع عنها بحجج تاريخية : وقصيدته هو « النعم » يصورها كخيطة من الشعر التعليمى والغنائى والملحمى . « ربما كان الشعر الأول على هذا النحو » . مثل هذا الشعر الغنائى هو « الذروة القصوى للفن » . والقصيدة تحتفل بالآلهة والأبطال ومن ثم لاتختلف ماديا عن الشعر الملحمى القديم^(٢٤) . والشعر

(٢٣) عام ١٨١٢ فى الأعمال المحققة ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٧ - ٤٨٠

(٢٤) عن هذه القصيدة انظره الأعمال المحققة ، المجلد التاسع ، ص ٢٠٨ ، المجلد التاسع ، ص ٢١١ ، المجلد

الثانى ، ص ٢٢٧

البطولى والغنائى يتشوشان أو يتوحدان لأن غرض الشعر هو تمجيد وجودنا وأنّ الشاعر هو نفسه بطل .

وفوسكولو فى نقده يطرح دائماً تفرقة فى الجنس الأدبى بين الشعر « الرومانسى » والشعر « البطولى » لكى يحط من شأن الشعر « الرومانسى » . ومن ثمّ فإنّه يرى أن تاسو يفوق كل شاعر إيطالى آخر فيما عدا دانتى .

والتراث الاستعراضى الفكاهى للشعر الإيطالى وخاصة فى مرحلته الأخيرة عند كاستى يجرى التدرجه دائماً . وحتى أريوستو رغم أن فوسكولو يعجب به إعجاباً غامراً ليس عنده إلاّ أنه أستاذ نوع من الشعر أدنى وأقل نبلا . وتاسو منفصل تماماً عن أريوستو بالتأكيد وهو يعتمد على الطابع التاريخى لموضوعه والذى هو بالنسبة لفوسكولو هو تاريخ الحروب الصليبية وقد كُتب كمثال لعصر تاسو . والنقطة الرئيسية لعدد من ملاحظات فوسكولو الرئيسية عن ترجمة فيفن الإنجليزية لتاسو هى فى اتهام فيفن بأنه تجاهل دقة تاسو التاريخية وحولّه إلى شاعر الرومانسية بأسلوب سبنسر . وفوسكولو من أجل تصوّره السامق عن الشعر البطولى يسير هنا مضاداً لبداهة النص والذوق الذى تأسس منذ بينه الناقد هرد للإيطاليين على أنه « عالم التليفى الجميل »^(٢٥) .

والخطاطية التاريخية التى أعقبت النزعة البدائية هى خطة تدهور التخيل مع تقدم الحضارة . ولقد رأى فولوسكو هذه العملية فى القديم . فهو ميروس وبندار هما القديمان العظيمان ؛ بينما فرجيل وهوراس اصطناعيان وثانويان

(٢٥) عن دراسة فيفن « تاسو فى مجلة وستمنستر » انظر فى هذا الكتاب ص ٢٠ من الملاحظات فى الهامش .

هيرد . رسائل عن الفروسية والرواية « (١٧٦٢) العدد العاشر .

ومصقولان . والعملية ترى متكررة إيان العصور الوسطى . وهناك دانتي هو مثل الشاعر الحر البطولي ، بينما بترارك ويوكاشيو يدلان على بدايات التفسّخ . وتصور فوسكولو عن دانتي هو - فى تفاصيله - من المتعذر الدفاع عنه لأنه ينسب إليه أفكارا متنافرة ويرى فيه مصلحا للكنيسة لا فى الأخلاقيات فحسب بل أيضا فى الطقوس والعقيدة . ومع هذا فإن فوسكولو فى مقاله عن دانتي والرسالة العلمية الطويلة عن النص يقوم بجهد حقيقى - ملحوظ فى عصره - لوضع دانتي فى سياقه التاريخى والثقافى . وهو يوجه انتباهاً شديداً للاهوت دانتي والأفكار السياسية ولحياته ولتراث النص والنظريات كثيرا ما تحظى أو تقوم على معلومات غير كافية ، لكن التعليقات فى الغالب حساسة وجديدة : وعلى سبيل المثال فإن مناقشة الحد الفاصل لفرنشسكا داريميني استفاد من صمت محبّها باولو ويفسر وجهة نظر دانتي تجاه المحبين بشكل إغرائى وبصفة عامة يتفق مع معظم التعليقات الأخيرة ^(٣٦) .

ولقد درس فوسكولو أيضا بترارك عن قرب شديد لا الشعر الإيطالى فحسب بل النثر اللاتينى أيضا . وهو يعرض مفهومه عن الحب العذرى ويفسّر علاقته بلورا على نحو عاطفى أقل عما كانت هى العادة آنذاك غير أن بترارك يعد الممثل لعصر جديد من التهذيب الذى مهد الطريق لعبودية إيطاليا فى فترة متأخرة . وفى تواز متطور بين دانتي وبترارك يبدو دانتي على أنه رجل التخيل وبترارك على أنه رجل الوجدان « إن دانتي يهمنى بالنسبة لكل البشر ، بينما بترارك يقتصر على الاهتمام بنفسه » ^(٣٧) . وهكذا فإن دانتي عنده - كما عند فيكو

(٣٦) الأعمال المحققة ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٠ ومابعدها .

(٣٧) مقالات عن بترارك ، ص ١٨٥

- الشاعر البدائي العظيم الذى يفيد فى إحباط الشعر الحديث الذى كفّ عن أن يكون حراً هكذا ، أصيلاً هكذا ، وفردياً هكذا . ويُطرح مولير والكسندر بوب على أنهما مثالان للشعر الذى يمكن أن يتبع ظلال الفردانية لأغراض الكوميديا الجميلة غير أن الكوميديا فى مخطوط فوسكولو لا يمكن أن تلتقط إلا « خارجية الشخصية » التى تتحدد بالموضوعة ، ومن ثم تتغير مع كل عصر بينما الشعر الأصيل « وظيفته هي مع القلب الإنسانى الذى هو معاصر وممتد مع الطبيعة الإنسانية »^(٣٨) . وبصفة عامة يشتكى فوسكولو من أنه « فى العصور الأكثر حضارة عندما تميل ملكات الناقد والشاعر إلى الالتقاء فى العقول نفسها فإنه ينشأ شعر جديد أقل صدقا وأقل نقاء وأكثر ألمعية مختلطا بالميتافيزيقا وبمعرفة العالم . وهذا هو شعر الكسندر بوب وهو راس وفولتير ؛ والعقول المتوسطة هى التى تفضله ؛ وأعظم التخيلات تحتقره »^(٣٩) . ولابد أن فوسكولو قد أدرك أنه هو نفسه يمت إلى هذا الاتحاد بين الشاعر والناقد ، لكنه يطرحه كضرورة للعصر ويحاول أن يهرب منه .

فإذا كان التفسخ الإيطالى قد بدأ بـتراك فإن بوكاشيو سيبدو على أنه حتى مُفسد أكبر . وفوسكولو بالرغم من اهتمامه الواسع بتاريخ نص « الديكاميرون » يعترف بأنه صدمته أخلاقيات الرواية وهو لا يوافق على تأثير أسلوبها كأمثلة للنثر الإيطالى . والقرن السادس عشر يبدو له زمناً مجدياً رغم أنه يستثنى تاسو وميكافيللى الذى يلقى إعجاباً شديداً . ويبدو له القرن

(٣٨) مجلة أدنبرة ، العدد ٢٠ (١٨١٨) ، ص ٢٤٥ .

(٣٩) « لزيونى عن الفصاحة » ، ص ١٩٧ جرى اقتباسها عند دونا دونى « أوجلو فوسولو » ص ٢٢١-٢٢٢

السابع عشر و « أركاديا » فترات أعمق أشكال التفسّخ . ورغم أن بارتى يحظى بالثناء على نحو غير منطقي بسبب تأثيره الطيب العام فإنّه يحكم عليه بقسوة شديدة على أنه مجرد « قرد » للدكتور جونسون «^(٤٠)» وبارنى بالنسبة لفوسكولو هو فرجيل الجديد الإيطالي والفييرى يبدو له أعظم من كورنى أو شكسبير . فهو بالنسبة له أنموذج الرجل القوى والحرّ ، يبدو له شاعر العاصفة والقوة . ويشارك فوسكولو فى الإعجاب الشديد مع معاصريه لموتى لكنه يستنكر موقفه السياسى المنحرف ، وهو - وهو يتخفى وراء اسم هوبهوس - هاجمه كمرتد عاقدا موازنة بينه وبين دريدن «^(٤١)» .

ويحظى الأدب الفرنسى عادة بإهمال فى كتابات فوسكولو بالرغم من إعجابه ببايل «^(٤٢)» فهو « ناقد عظيم جداً » متفرد «^(٤٣)» . وهو يكتب مستنكرا روسو والسيدة دى ستال رغم أن دينه الثقافى لهما كان كبيرا للغاية . «^(٤٤)» وهو لا يثق بالألمان بما عتبارهم صوفية ، وهو يسخر من جوته وشنج «^(٤٥)» . وهو لا يعجب إلا براوية « ألام فترتر » لجوته التى هى على الأقل الأنموذج الفنى لروايته هو « بستان يعقوب » .

(٤٠) الأعمال المحققة ، المجلد العاشر ، ص ٤٦٤ أصلا فى « المجلة الأوربية » العدد ٤ (١٨٢٤) ص ٦٠١ - ٦١١

(٤١) تصاوير تاريخية ، ص ٤٤٨

(٤٢) بيير بابل (١٦٤٧ - ١٧٠٦) فيلسوف وناقد فرنسى . له « القاموس التاريخى والنقدى » (١٦٩٧) .

(المترجم) .

(٤٣) الزعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ١٧٥

(٤٤) ! . بوتاسو « فوسكولو وريسو » ، تورينو ، ١٩٤١

(٤٥) الأعمال المحققة ، المجلد الرابع ، ص ٣١٥ ، ص ٢٠٥ ، ص ٢٢٨

ومن الصعب أن نحكم على مقدار ماعرفه فوسكولو من الأدب الإنجليزي .
 وفي إنجلترا كان يتحدث ويكتب بالفرنسية ؛ ولكن بعد هذا لأبد أنه تعلم
 الإنجليزية بشكل جيد لأن عروضه التحليلية تظهر تقديره للظلال الجميلة في
 الترجمات الإنجليزية . ولكن تعليقه على الأدب الإنجليزي محدود للغاية .
 وإعجابه بشكسبير يتصف بتحاملاته المصطبغة بصبغة الكلاسيكية الجديدة .
 وهو يشرح الأمر قائلا إن رؤية شكسبير على المسرح تزيد دائما من مقاومته لأنه
 في المسرح لا يستطيع أن يتابع الجماليات الصوتية ولا يرى سوى الحدث والشغل
 الفني في الإخراج .^(٤٦) والتحفظ ضد ملتون هو بسبب نقص الاهتمام
 الإنساني من المسائل التقليدية أيضا . ويمنح فوسكو ثناء حارا لقصيدة « الشاعر
 القَبْلَى » لجراي والتي تبدو له ذات طابع من بندار والإنجيل معا في
 الأسلوب^(٤٧) . ولقد أحب سترن وترجم « رحلة عاطفية » . واهتمامه
 بمعاصريه الإنجليزي يبدو روتينيا تماما : فمثلا لقد صدمه عدم تقوى قصيدة
 « قابيل » لبايرون^(٤٨) . وهناك خيوط غريبة من التقاليد والتحفظ في نقد
 فوسكولو الذي يناقض حياته الشبقية الصاخبة وتمجيده للإنسان القوى والحر .
 وعلى الإنسان ألا ينسى أن فوسكولو كان عليه أن يناضل كي يحتفظ برأسه
 مرفوعا في إنجلترا ، وحاول أن يقوم بعدة تعليقات مع الاحتفاظ بالوقار

(٤٦) مجلة أدنبره ، العدد ٢٩ (١٨١٨) ص ٤٦٥ من التعليقات في الهامش

(٤٧) الأعمال المحققة ، المجلد الأول ، ص ٥١٩ (١٨٠٨) ؛ عن ملتون « مجلة وستمنستر » العدد السادس ،

(١٨٢٦) ، ص ٤١٤

(٤٨) رسالة إلى السيدة داكري ، أول مارس ١٨٢٢ ، الأعمال المحققة ، المجلد الثامن ، ص ٦٠ وما بعدها ؛ وكذلك

المجلد الخامس ، ص ٥٩٨ وما بعدها .

الإنجليزى . وهو لم ينجح كما هو مشاهد فى التعليقات الاحتقارية فى الصحيفة « لىرو الترسكوت أو الأشجار مع هوبهوس »^(٤٩) . ولم يعرف مخلوق فى إنجلترا آنذاك أن المنفى المطارد من جانب مساعدى مأمير الشرطة التنفيذيين سيصبح رمز « الروسو جيمنتو »^(٥٠) الإيطالية وأنه سيعاد دفعه بوقار فى سانتا كروتشة بفلورنسا مع مايكل أنجلو وميكيا فيلى وجاليليو والفيرى وأنه حتى فى العصور الأكثر حداثة سيجرى تمجيده ودراسته دراسة عميقة كواحد من أعظم الشعراء الإيطاليين . وفوسكولو فى تاريخ النقد الإيطالى سيحتفظ بمكانة هامة على أنه أول ناقد أبدى قطعية مع الكلاسيكية الجديدة وأدخل خطاطية تاريخية للكتابة والنقد فى الأدب الإيطالى . ولكنه فى السياق الأوربى يعد فوسكولو قادما تأخر مجيئه وأنه انتكائى على نحو ما فى الانتقال من مثالية أفلاطونية سابقة على المثالية إلى وجهة نظر رومانسية للتاريخ .

أما ليوباردى فهو فى الأفكار والمزاج النقيدين يبدو لى أكثر أصالة وأكثر أهمية . فجيرو كومو ليوباردى (١٧٩٨ - ١٨٣٧) وهو شاب فى الثامنة عشرة من عمره وكان قد أصبح فقيها فى اللغة الكلاسيكية يلقى محاضرات موسمية قد حاول أن يتدخل فى الجدل الرومانسى . ولقد كتب رسالة إلى المجلة الدورية التى نشرت تركيات السيلة دى ستال لترجمة أدب شمال أوربا ؛ لكن المجلة رفضت طبعه . وبعد عامين فى عام ١٨١٨ عندما كان الجدل محتدما للمرة الثانية أرسل

(٤٩) الصحيفة (أنبره ، ١٨٩٠) المجلد الأول ، ص ١٤ وعن علاقته بهوبهوس انظر : فنسنت

(٥٠) هى فترة حركة تحرير وتوحيد إيطاليا فى القرن التاسع عشر (المترجم)

ليوباردى رسالة علمية مطولة عن الشعر الرومانسى لمجلة أخرى وللمرة الثانية رفُضت^(٥١) والرسالة الأولى هى تأكيد مزهو بالوطنية الإيطالية : « إذا لم تكن أوربا قد عرفت بارينى والفيبرى ومونتى وبوتا فالخطأ فى رأى ليس خطأ إيطاليا »^(٥٢) . كما هاجم ليوباردى أيضا المحاكاة وأى أمل فى تأثير الترجمات ودعا الإيطاليين بشكل غير منطقى شيئا ما إلى قراءة اليونانيين والرومان وتجاهل تقارب شمال أوربا . والرسالة الثانية « مقال من إيطاليا عن الشعر الرومانسى » رغم أنها مسهبة ومطنبة تقرر ماهية الوضع النقدى الذى يريده بالنسبة لبقية حياته . والرومانسيون (وليوباردى لم يعرف آنذاك سوى الإيطاليين والسيدة دى ستال) مخطئون لأنهم لا يفهمون أن الشعر وهم ، وهم تخيلى يحتاج إلى الأسطورة والأساطير القديمة والحلم بالعصر الذهبى « انظروا إذن فقد تجلى فينا واتضح بل تجلى واتضح فى كل إنسان الميلُ الشامل نحو ما هو بدائى ، وأنا أعنى فينا أنفسنا أى فى أناس هذا العصر وفى أولئك الذين يحاول الرومانسيون أن يغروهم بأن الطريقة القديمة والبدائية فى الشعر لاتصلح لهم . لهذا بالعبرية التى لدينا نحن جميعا من ذكريات الطفولة يجب أن يحلم الإنسان كيف كانت تلك [العبرية] التى لدينا جميعا من الطبيعة الثابتة والبدائية والتى هى لا أكثر ولا أقل ، تلك الطبيعة التى تكشف نفسها وتحلم فى الأطفال ؛ والصور والشطحات الخيالية الطفلية التى نتحدث عنها هى بالضبط

(٥١) رسالة مؤرخة فى ١٨ يوليو ، ١٨١ فى « الشعر والنثر » ، المجلد الثانى ، ص ٥٩٧ ومابعدها : المصدر

السابق ، ص ٤٦٧ - ٥٤٩ وكلاهما قد نشرتا لأول مرة عام ١٩٠٦

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٥٩٩

الصور والشطحات الخيالية لدى القدماء «^(٥٣) . وهكذا فإن الشعر معروس في حيننا « للطبيعة » ، طفولة البشرية ، شباب الإنسانية . إن شعراءنا يتغنون بالطبيعة وبالأمر الخالدة والتي لا تتغير وأشكال وأشياء الجمال ، بالاختصار بأعمال الرب ؛ بينما الرومانسيون يتناولون الحضارة وما هو وقتي ومتغير - أعمال الناس «^(٥٤) . إن ليوباردى يرى التناقض بين التوصية بالمحلية والنفعية والتحديث فى البيانات وبين نزعة العصور الوسطى فى شمال أوربا التى يريدون أن يقدموها ، لكنه لم ير (ويصعب أن يستطيع أن يفعل هذا) حتى أن نزعته الهلينية المتأججة بتوحيدها مع الطفولة والقديم وعصر الشعر كانت مركز الكثير مما كانت يسمى فى موضع آخر الرومانسية .

ولا يمكن أن نكرر أن علاقات ليوباردو النقدية مليئة بالعقائد والمصطلحات الخاصة بالكلاسيكية الجديدة . وآلاف الصفحات العديدة من كتبه الشائعة المبتذلة « الكشكول » المخصصة للغات والمؤلفين الكلاسيكيين وتظهر اهتماماً فنياً بل يكاد يكون حَرَفياً بالدراسة الكلاسيكية . وهى حاشدة بأسماء الناشرين والمعلقين الألمان . وهناك صفحات عديدة مليئة باقتباسات من فولف ومولر عن المسألة الهوميروسية وكثير من تنظير ليوباردى يتحرك عبر روتين محكم : المحاكاة البهجة على أنها غاية الشعر ، الأسلوب على أنه محك الفن الجيد ، والاحتمالية هى المفاهيم التى ترد مرارا وتكرارا . وعندما رسم ليوباردو خطوط كنز غير مكتوب « عن الحالة الراهنة للأدب الإيطالى » ملأه بتوصيات لتزويد النواقص فى الأدب الإيطالى من الأجناس المختلفة : إنه يستنكر نقل نثر متناغم

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٤٨١

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٤٩٦

متدفق غير متأثر بشئ ، وهو يريد أن تتوفر فصاحة إيطالية وكوميديا جديدة وملحمة نثرية بأسلوب « تلماك » لفينلون وهكذا^(٥٥) . ومن الصعب أن نتصور شيئا أكثر خارجية وأكثر « علمية » بل حتى ميكا يذكية في إيمانه بالنسق المتآزر والتفرقة بين الأنواع الأدبية . بل إن تأملات ليوباردى عن نسبية الجمال والذوق لاتكاد تتجاوز النزعة الشكية فى القرن الثامن عشر .

كما أن الإنسان لا يستطيع أن يتجادل فى أن ليوباردى كان يميل بشكل تعاطفى مع المؤلفين الذين قد نسميهم اليوم رومانسين . لقد أعجب براوية « آلام فرتر » و « كورنيه »^(٥٦) . وأحيانا تكون لديه كلمات مديح لبايرون وإن كان يعدّه عادة باردا ومتأثرا ، خاليا من الشعور الأصيل^(٥٧) . ولايكاد يوجد مؤلف معاصر أعجب به ليوباردى حقا . ولم يحظ فوسكولو وماندزونى إلا بمدح متوسط للغاية^(٥٨) . بل زيادة على ذلك فإن ليوباردى اعتقد فى نفسه على أنه الوحيد فى فترة التفسخ وقد دفع تزايد وضعه وعزلته مرارته كى تجدلها مخرجا فى الهجائيات ضد التقدم الحديث والقرن بصفة عامة . لقد عاش ليوباردى فى الماضى وفى ماضيه وفى إيطاليا القديمة وفى القديم .

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٩٤ - ٦٩٧

(٥٦) « الكشكول » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٤ ، ص ٨٦ ، ص ٨٢٩ وهناك فقرات عديدة مقتبسة من « كورنيه » مع تعليقات عليها .

(٥٧) الشعر والنثر ، المجلد الثانى ، ص ٥٣٩ - ٥٤٠ لعليم على بعض النظم المترجم من بايرن : الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٢٣٠ ، عن كورسير ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ فى الملاحظات فى الهامش ، ص ٤٧١ وهذا يتوازى مع مونتى ، المجلد الثانى ، ص ٦٨١ - ٦٨٢ ، بايرون بارد ورنيب .

(٥٨) الكشكول المجلد الأول ، ص ١٤٢٥ يتحدث عن « تالوق » العبقرية عند الفييرى وفوسكولو . وليوباردى قد التقى بمانزونى فى ١٨٢٧ وأحبه كشخص (الرسالة ، ص ٧٨٤ ، ص ٨٢٦ ، ص ٨٤٩) غير أن حكمه على الواش التاجحات « فاتر (الرسالة ، ص ٧٨٢ ، ص ٨٢٥ ، ص ٨٤٩)

ولكن إذا توغلنا في « الكشكول » فإننا نصل وسط اضطراب الملاحظات
 الفقهية اللغوية أولى سلسلة من الأقوال البارزة للغاية عن الأدب التي يجب أن
 تغير إلى انطباع أولى مصطنع لقناعة ليوباردى والتزمت الكلاسيكى الجديد .
 وفي الحقيقة ، فى هذه الصفحات القليلة والتي كتب معظمها حوالى ١٨٢٧
 يؤكد ليوباردى على نحو أكثر جذرية وتطرفا عن أى إنسان آخر فى أوروبا
 المعاصرة الرأى الذى يذهب إلى أن الشعر غنائى و « عاطفى » وليس شيئا
 آخر . وليس الشعر الغنائى وحده هو الذى يسمى « ذروة الشعر » « الشعر
 الحقيقى والخالص فى كل إمتداده » ، « النوع الخالد والشامل لأنه كان الأول
 فى الزمن » ^(٥٩) ، لكن نتائج هذا الرأى قد جرى رسمها بشجاعة كبيرة . يقول
 ليوباردى فى مدخل حاسم إن الشعر « يتألف من البداية فى هذا النوع وحده .
 وماهيته هى دائما أساسا فى هذا النوع ، الذى أصبح غالبية مشوشاً معه ، وهو
 أشد أنواع الشعر حقيقة من كل القصائد وإلى ليست هى قصائد
 إلا بقدر ماهى غنائية » ^(٦٠) . إن الصفة الغنائية تستمد من الحساسية أو الشعور
 غير أن الشعور عند ليوباردى ليس انفعالا مباشرا كما فى البساطة
 الزائفة للأغنيات الشعبية ، ^(٦١) بل هو بالأحرى الذكريات والذكرى التى تستدعى
 الطفولة والماضى القديم . إن مجرد البالغة فى الحماسة بالأحرى
 تعوق الشعر . وشعره هو يجرى تصوره فى وصفه الإلهام يدوم دقيقتين ،

(٥٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٤٣ ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦٣ : المصدر السابق ،

ص ١٢٨٣

(٦٠) المصدر السابق ، ص ١٢٨٤

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩ : عن الشاعر ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١١٨٢ ،

الشعر والنثر ، المجلد الثانى ص ٥١٦ - ٥١٧

ولكن حتى أقصر قصيدة تستغرق أسبوعين أو ثلاثة أسابيع من أجل التطوير والتنقيح . ومع هذا بدون إلهام ما كان يمكنه أن يكتب : « إن الماء يستطيع أن يتدفق من جذع شجرة على نحو أسرع فى التوّ من نظم مفرد من فمى » ^(٦٢) . و هكذا يقول ليوباردى سابقا الكسندر بوب إن « أعمال الشعر ترغب بحكم طبيعتها الخالصة أن تكون قصيدة » ^(٦٣) . ويقول ليوباردو إن الشعر فى تناقض واضح مع الأقوال السابقة ليس هو المحاكاة ولا يمكن أن يكون المحاكاة « إن الشاعر يتخيل : والتخيل يرى العالم لا كما هو ؛ إنه يُفكر ويتكر » . « إن الشاعر هو مبدع ، مبتكر » ، « حاجة إلى التعبير عن المشاعر التى يعيشها حقا » ^(٦٤) . وفى هذه الفقرات يتوحد « التخيل » مع « الشاعر » أو على الأقل يتجاوران . ومع هذا فإن ليوباردو غالبا ما يرسم فرقا تاريخيا بينهما : إن التخيل ينتمى إلى القديم وإلى الطفولة ومن ثم فهو ماض وقد ولى ولا يمكن استرجاعه ، بينما المشاعر التى هى تذكر أو حتى تسمى صراحة « القدرة على الشعور بالألم » هى ميزة ولعنة المحدثين ^(٦٥) . والخطاطية التاريخية المتضمنة هى خطاطية بسيطة ، ذات طابع مصطبغ بصبغة روسو فى تكوينها مشابهة نوعا للتقابل الذى قال به شيلر بين الشعر الفطرى وشعر الوجدان . فالقدماء هم الطبيعة ؛ لقد عاشوا فى الطبيعة وأبدعوا من

(٦٢) الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٥٠٥ - ٥٠٦ : المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٢٧ - ١٠٢٨ : عن

عملية الإبداعية « الرسائل » ص ٤٧٧ - ٤٧٨

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١١٨٢

(٦٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١١٨٣ : المصدر السابق ، ص ١١٨٢

(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٤

خلال تخيل عالم جميل للوهم الذى يجعل ظلام هذا العالم مما يمكن إحتماله . ويقول ليوباردو إن « أعمال العبقرية تفيد دائما كعزاء ، حتى عندما تصور خواء الأشياء ، حتى عندما تظهر لنا وتجعلنا منغمسين فى التعاسة اليومية للحياة ، حتى عندما تعبر عن أشد أشكال اليأس رعباً »^(٦٦) وحتى معرفة زيف كل الجمال والعظمة هو نفسه جميل وعظيم . ولكن مع تقدم الحضارة وانتشار التنوير قُذِفَ بالإنسان حتى فى بؤس أشد عمقا : لقد جفت مصادر التخيل ، ولقد ذوى عالم الوهم ، ولم يبق أمام الشاعر إلا التعبير عن مشاعر الحزن واليأس « إن القوة الإبداعية للتخيل هى تماما خاصية القدماء . ومنذ ذلك الوقت أصبح الإنسان بشكل دائم تعسا . ولكن ماهو أسوأ هو أنه قد أدرك هذه الحقيقة وهذا سبب له تعاسته وأكثرها »^(٦٧) .

لقد رأى ليوباردو تأكيدا لخطاطية التاريخية ماثلة فى تاريخه الشخصى الخاص . ولقد مرّ بفترة مبكرة من الإبداع التخيلى اللاشعورى ، ثم مرّ بأزمة فى عام ١٨١٩ تعلم منها أن يشعر بتعاسة العالم « بل يمكن للإنسان أن يقول - إذا جاز لنا أن نقول بدقة - إن القدماء وحدهم كانوا الشعراء وأن اليوم لا يوجد إلا الأطفال والشباب وأن المحدثين الذين عندهم هذا الاسم ليسوا سوى فلاسفة . وأنا على الأقل لم أصبح عاطفيا إلا عندما فقدت التخليل وأصبحت غير حساس بالنسبة للطبيعة وتكرست للعقل والحقيقة ، بالاختصار أنه الفيلسوف »^(٦٨) . هذه الإدانة الذاتية للفلسفة لم تكن على أية حال نهائية .

(٦٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣

(٦٧) المصدر السابق ، ص ٥١١

(٦٨) المصدر السابق ، ص ١٦٣

بل بالأحرى إنها طرحت مشكلة ليوباردو : هل يمكن أن يوجد شاعر فى هذا العصر الحديث ؟ أن يصبح الإنسان فيلسوفا واضح أنه إنكار للشعر « كلما زاد الشعر فلسفة قلت شاعريته »^(٦٩) . إن الفلسفة تريد الحقيقة ، والشعر يريد الكذب والوهم . « إن الفلسفة تصر وتدمر الشعر ... هناك حد لا يمكن عبوره ، هناك عداوة بينهما ، وهى عداوة لا يمكن إلغاؤها أو طمسها »^(٧٠) . فإذا كانت الفلسفة معادية للشعر فإن العلم كذلك . إن الشعر لم يتحسن مُد زمن هوميروس^(٧١) . بينما العلم يقوم باكتشافات كل يوم .

وسيرة العقلنة المميتة يجرى تصويرها أيضا فى تطور اللغة . إن اللغة الأصلية هى لعنة شعرية وغنية فى التضمينات وهى مجازية وغامضة وملتبسة واللغة الحديثة تميل إلى التجريد والمصطلح الفنى لا الكلمة . وهكذا ينتقص ليوباردى دوما من اللغة الفرنسية (والشعر) على أنها مجرد نثر وأنها تستطيع أن تحضّ الشاعر على إستعادة المعانى الأصلية للكلمات والحفاظ على الأساليب المهجورة واستخدام الكلمات الشعرية غير المحددة والغامضة^(٧٢) .

والتأكيد على الشعر الغنائى الذى التقينا به عند هرذر أو فوسكولو يصبح أكثر مدعاة للدهشة عند ليوباردو عندما نراه يستخلص النتائج وينتقص من الملحمة والدراما ، وهذا بعيد كل البعد عن فكر هرذر الذى أراد على الأقصى

(٦٩) المصدر السابق ، ص ٨٢٨

(٧٠) المصدر السابق ، ص ٨٢٩

(٧١) المصدر السابق ، ص ٨٧

(٧٢) الشعر والنثر ، المجلد الأول ، ص ١٥٧ ، الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٧٣١ ، ص ١١٤٥ ، ص ١٢٧٢ .

ص ١٢١٦ - ١٢١٧

أن يتمثل كل الأجناس الأدبية في جنس أدبي واحد . ولقد بذل ليوباردى جهده في محاولات مماثلة لينفى الفرق بين الشعر الغنائى والشعر الملحمى . وهو يسمي الملحمة ترنيمة على شرف الأبطال والشعوب والجيوش : ترنيمة مجسدة فى الخارج فحسب «^(٧٣) . والملحمة « طالما أنها تعمل وفق الطبيعة والشعر الحقيقى على ما هو عليه والتي تتألف من أغنيات قصيرة مثل القصائد والترنيمات المصطبغة بصبغة الشاعر أوسيان إلخ . فإنها تتضمن إلى الملحمة «^(٧٤) وليوباردى يبحث عن تعزيز لموقفه فى نظرية مؤلف عن أصل هوميروس فى الأغنيات ويلمّح حتى إلى تحويل لثمان لخطاطية مؤلف إلى قصيدة « نيلجنليد » وبدون معلومات عن الأوزان الغنائية لأقدم الملاحم الرومانية «^(٥٧) . غير أن ليوباردى يُعمل عقله بحرية أكبر عندما يكف عن مثل هذه التوفيقات ويقول إن « القصيدة الملحمية قائمة ضد الطبيعة الخالصة للشعر . وهى تقتضى خطة متصورة ومرئية ببرود شديد . فما شأن عمل يتطلب عدة سنين لإكماله بالشعر ؟ إن الشعر يتألف أساسا فى التهور «^(٧٦) .

أما الدراما فإنها تبدو على نحو أسوأ . إنها تنتمى حتى إلى الشعر على نحو أقل من الملحمة . « إن التظاهر بوجود عاطفة و شخصية ليست عنده (وهى ضرورية فى الدراما) أمر غريب بالمرّة على الشاعر : فلا أقل من

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦٢

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١٢٢٦

(١٥) عن مؤلف المصدر السابق ، ص ١١٤٧ وما بعدها ، ص ١١٥ - ١١٨ : عن « نيلنجن » المصدر السابق ،

ص ١٢٠١ وما بعدها ، من نيويورك فى الترجمة الإنجليزية ، المصدر السابق ، ص ١٢٦٨ عن الأوزان الرومانية

(٧٦) المصدر السابق ، ص ١١٨١

بالابتكارات الحاشدة بالشطح الخيالي غير الطبيعي والشخص المجازية والصفادع والسحب والطيور^(٨٠). ونحن إذا قدّمنا وجهة نظر ليوباردى فى الشعر فإننا لن نندهش أنه فى النهاية يظل أمامه القليل ليعجب به . لقد كان هناك القدماء بطبيعة الحال . هوميروس وبندار وأنا كريون وفرجيل ولوكريشوس بل وحتى لوسيان وهؤلاء ظلوا آلهة جبل البرناس الخاص به . لقد كان هناك دانتى والذى يُسمى عمله « الكوميديا الإلهية » - على نحو طاغ - « غنائية طويلة حيث الشاعر ومشاعره واضحة دائما »^(٨١) . ولقد كان هناك بترارك وهو وحده بين المحدثين الذى لديه شجن والذى كان بوضوح أنموذج أسلوب ليوباردى المبكر الخاص به . لكنه توصّل أخيرا إلى نتيجة مفادها أنه لا يوجد إلا جماليات شعرية بسيطة لديه ليعجب بها^(٨٢) . ولقد كان هناك تاسو والذى كان مصيره فى ظل ليوباردى يحظى برقة شخصية ، ولقد كانت هناك أشياء جميلة قليلة عند كاييريرا^(٨٣) وتستى^(٨٤) . غير أن متاستاسيو كان آخر المغنين فى إيطاليا وربما الشاعر الوحيد منذ تاسو . ولم يكن لدى بارينى عاطفة كافية تجعله شاعرا ، وحتى الفيرى كان بالأحرى فيلسوفا لا شاعرا (كان مفكرا عقلانيا بالمعنى الذى عند ليوباردى)^(٨٥) .

(٨٠) الكشكول ، المجلد الثانى ، ص ٤٧٣ - ٤٧٦

(٨١) المصدر السابق ، ص ١٢٣٠

(٨٢) الشعر والنثر المجلد الثانى ، ص ٥٢٥ ، ص ٥١٨ إلخ ؛ الرسائل ، ص ٧١٢ (١٨٢٦)

(٨٣) جابر بللو كاييريرا (١٥٥٢ - ١٦٣٨) شاعر إيطالى أدخل ابتكارات فى الشكل الوزنى الذى أخذ به

الشعراء من بعده . وعمله يشمل الملاحم والقصائد والهبائيات والرعويات (المترجم) .

(٨٤) فولفيو تستى (١٥٩٣ - ١٦٤٦) شاعر إيطالى له قصاصه الخاصة وهو يتبادل الموضوعات الأخلاقية

والسياسية وعبث الثروة والقوة . (المترجم) .

(٨٥) الكشكول ، المجلد الأول ، ص ٤٩٩ ، ١٤٢٥

ولقد ازداد ذوق ليوباردى تعقيدا وتعقيدا : ، لقد كانت سمته الشخصية للشعر تبدوله بازدياد على أنها السمة الأصلية للشعر . ومثل هذه النزعة القطيعة هي شئ صادق بالنسبة لكل فنان . وفوق كل شئ ، كان ليوباردى شاعرا أولا ودائما وناقدا أحيانا فقط . لم يكن لديه شئ من التسامح والفضول بالنسبة للعالم الإبداعي حوله مما كان لدى النقاد الرومانسيين العظام . ورغم خطاطية التاريخية عن تدهور التخيل لا يكاد يكون مشبعا بروح تاريخية أصيلة . ومع هذا فإن أشد المداخل الأصلية في « الكشكول » يجب إبرازها لأنها تمثل حفاظا كاملا لهرمية الأجناس الأدبية في الكلاسيكية الجديدة . والدراما والحبكة اللتان هما عند أرسطو ماهية الشعر قد أزاحهما ليوباردى ليكونا على المحيط لا في المركز . والشعر الغنائي الذي استبعده ليكون وهوبز من الشعر والتعبير عن الشعور الشخصي هو الشعر الوحيد ، النوع الأسمى . ولقد دارت العجلة دورتها كاملة .

وعلينا ألا ننسى أن أقوال ليوباردى ظلت في خصوصية مذكراته حتى عقد السنين الأخير من القرن التاسع عشر ومن ثم ظلت بلا تأثير في زمانها وإعادة بناء النقد الإيطالي كان عليها أن تنتظر وصول دي سانجتييس الذي أحب ليوباردى ودرسه ، ولكنه استمد أفكاره النقدية من هيجل والألمان الآخرين .

المصادر والمراجع

. . * . .

The pamphlets and articles of the " romanticism " debate are collected in *Discussioni e Polemiche sul romanticismo (1816 -1826)* , ed. Egidio Bellorini, 2 vols. Bari, 1943. Berchet's *L'ambasciatore* however, must be seen in Giovanni Berchet, *Opere*, ed. Egidio Bellorini, Vol. 2 entitled *Scritti critici e letterari*, Bari, 1912 .

Manzoni is quoted from *Opere varie*, ed. M. Barbi and F. Ghisalberti (Milan, 1943) , Vol. 2 .

Foscolo is quoted *Opere edite e postume*, ed. E. Mayer and L. S. Orlandini, 11 vols. Florence, 1939. But the writings which are there retranslated into Italian quoted from the English versions .

Leopardi is quoted from *Tutte le opere*, Classici Mondadori, ed. F. Flora, 5 vols . Florence, 1949 : *Le poesie e le prose* (2 vols .) ; *Le lettere* ; and *Zibaldone di pensieri* (2 vols) .

The only general study is Giuseppe A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Naples, 1905; reprinted Florence, 1949 .

On Manzoni see Joseph Francis De Simone, *Alessandro Manzoni : Esthetics and Literary Criticism*, New York, 1946 - a diffuse, description of his opinions. There are good comment in F. de Sanctis, " La poetica di Manzoni " (1872), in *La letteratura italiana nel secolo XIX* (Bari, 1953), pp. 19 - 93 ; G. A. Levi, " Estetica Manzoniana, " in *Giornale storico della letteratura italiana*, 108 (1936) , 25 - 270 ; and Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela historica*, Buenos Aires, 1942 .

On Foscolo, three books discuss the criticism : Eugenio Donadoni, *Ugo Foscolo, pensatore, critico, poeta*, 2d ed. Palermo, 1927; and Mario Fubini, *Ugo Foscolo*, Torino, 1928. Nicoletta Festa, *Foscolo Critico* (Florence, 1953) is the fullest and most enthusiastic discussion. See also Fubini's introduction to Foscolo's *Saggi letterari*, Torino, 1926; reprinted in *Romanticismo italiano* (Bari, 1953), pp. 106-60. F. Viglione, *Ugo Foscolo in inghilterra* (Catania, 1910). E. R. Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo* (Cambridge, 1949), and *Ugo Foscolo, an Ittlian in Regency England* (Cambridge, 1953) are largely biographical. Emilio Santini, "Poesia e lingua nelle lezioni pavesi pavesi del Foscolo," *Giornale storico della letteratura italiana*, 110 (1937) 58-105, analyzes the early Platonism.

On Leopardi see a chapter in Karl Vossler, *Leopardi* (Munich, 1923) and two articles : E. Bertana, "La mente di Giacomo Leopardi in alcuni suoi Pensieri di bella letteratura italiana e di estetica," *Giornale storico della letteratura italiana*, 41 (1903), 193-283; and M. Fubini "L'estetica e la critica letteraria nei Pensieri di Giacomo Leopardi," *op. cit.*, 97 (1931), 241-81. Romualdo Giani, *L'estetica nei Pensieri di Giacomo Leopardi* (Torino, 1904, 2d ed. 1929) tries to construe a system of Leopardi's aesthetics.

(١١)

الرومانسيون الألمان الأصغر

جویرس

فى حوالى ١٨٠٦ أصبح التغير البارز فى المناخ الثقافى الألمانى ملحوظاً .
وقيام نابليون وسقوط بروسيا فى معركة بينا آثارا وطنية حارة تحولت ضد أفكار
الثورة الفرنسية والتبشير الكلى بالإنسان والعقل المرتبطين بالقرن الثامن عشر .
والكلاسيكيات الألمانية والكتاب الرومانسيون الأقدم كانوا وطنيين ألمانا ممتازين
فقد شارك الأخوان شلجل بالنشاط الفعال فى الكفاح ضد نابليون . لكن
الأعضاء فى الجماعة الأصغر وهم فى حوالى العشرين أو الخامسة والعشرين
فى العمر فى ١٨٠٦ انتابهم الهواجس بمسألة القومية إلى درجة غريبة جداً عن
العقل النظرى للأخوين شلجل . والنظريات الأدبية والنقد لدى الجماعة
شهدت هذا التغير : فكلها تحولت إلى دراسة الأصول ، الماضى الجرمانى
القديم والأغاني الشعبية والخرافات وقصيدة «نيبلنجن» وقصيدة «إدا» وبصفه
عامة كل شىء اعتقدوا أنه أصيل له أرومة بدائية و«الألمانى» لم تمسه آفة
الحضارة الحديثة ، ومن ثم يأتى الإسهام فى إعادة شفاء الأمة . وهناك أكبر
إنجازات من إنجازات الجماعة هما طبعتان : مجموعة الأغاني الشعبية الألمانية
«الصبية العجيبون» (١٨٠٥ - ١٨٠٩) بإشراف أكيم فون أرنيى وكلمنس برنتانو
والمجموعة الشهيرة الشاملة «الأطفال وأهل المنزل» بإشراف يعقوب وفلهلم
جرىم (١٨١٢ - ١٨١٥) زيادة على ذلك كان الأخوان جرىم مؤسسى ما يعد
فرعاً جديداً من المعرفة ألا وهو فقه اللغة الألمانية ، وقد روجا له بشكل متسع
جدا على أنه علم الحضارة الألمانية . ويعقوب جرىم بصفة خاصة وضع بشكل
مخصوص أسس هذا العلم بجهد مثابر ويقوة موحدة رائعة . وكتابه (النحو
الألمانى) (١٨١٩ - ١٨٣٧) لم يكتف بأن يقوم بعملية تثوير دراسة فقه اللغة
الألمانية بل قام أيضاً بتثوير كل اللغويات باكتشاف قوانين الصوتيات وتحولات
الحروف الساكنة واللينة إلخ . وكتب الأخوين جرىم الأخرى مثل مجموعة

الخرافات المحلية والتاريخية الألمانية ودراسة الأساطير الجرمانية القديمة ، وأشكال التراث القانونية الجرمانية والقاموس التاريخي الألماني الذي شرعا فيه أوجد «نزعة ألمانية» جرى تناولها بشكل يكاد يكون مفردا (أو بالأحرى مزدوجا) . وفي غمار القرن التاسع عشر هيمنت النزعة الألمانية على غالبية الدراسات الأدبية - وليس مجرد النوع الأكاديمي فحسب - في ألمانيا ، وأثرت بعمق فيما بعد في مسار الدراسات الأدبية في إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وكل الأقطار السلافية والاسكندنافية . وحتى اليوم فإن التأكيد على الإنجلوساكسونية و(بيوولف)^(١) في برامج الخريجين الأمريكيين وسط العالم الإنجليزى هو إحياء لهذه النظرة الرومانسية الألمانية .

ومن وجهة نظرنا وهى مركزة على النظريات الأدبية والنقد فإن الأكبر من هذه الجماعة هو جوزيف جويرس (١٧٧٦ - ١٨٤٨) اقترب كثيرا من أن يكون ناقدا أدبيا . لقد كانت حياته أساسا مكرسة لسياسة عودة الملكية الكاثوليكية ، لكنه انغمَرَ (فيما عدا لفترة وجيزة ثمل خلالها بالثورة الفرنسية) - باعتباره مؤمناً بشلنج - فى الفلسفة الطبيعية وانشغل أيضاً بتأملات فى علم الجمال . ويحتوى كتابه «حكَم عن الفن» (١٨٢) ثنائيات وقطبيات تحاول أن تعدل تفرقة شيلر بين الشعر الفطرى والشعر الوجدانى عن طريق التفرقة بين الفن «الإنتاجى» والفن «التربوى»^(٢) . وبجانب هذا فإن إسهاماته فى المجلة الفصلية «يورورا» (١٨٠٤ - ١٨٠٥) هى فى جانب منها تأملات عن تقابلات العصور

(١) قصيدة إنجليزية قديمة فى حوالى ٢٢٠٠ بيت شعري وتعد أقدم عمل فى أى لغة حديثة . وهناك طبقات جيدة للقصيدة أصدرها كليبر (١٩٢٢) وورن (١٩٥٢) ، (المترجم) .

(٢) جوزيف فون جويرس . «الأعمال والرسائل الكاملة» بإشراف شليبرج ، المجلد الأول ، ص ٧٣ وما بعدها .

والأنماط . والأدبان الفرنسى والألماني مفروض فيهما أن تتم مقارنتهما بالسهول والجبال . غير أن المقالات النقدية الأخرى فى هذه الجماعة تظهر المزيد من مقدرة جويرس : تأكده من المعرفة والمعية فى التشخيص بعقد الموازنات والمجازات المعبر عنها بأسلوب يذكر بأسلوب الألعاب النارية عند جان بول . والإعجاب بجان بول وهردر ونوفاليسن أمر متوقع ، لكن المديح الحار لقصيدة «هيريون» للشاعر هيلدرلين وللتراجيديا الأولى «العائلة الفظة» لكليست كان جديداً وبحق . وأكثر أبحاث جويرس أهمية بحثه عن جوته والذي يحاول فيه أن يميز مراحل أسلوبه بعقد مقارنة مع تطور النحت اليونانى من النزعة الطبيعية فى الفترة المبكرة عبر إضفاء الطابع المثالى فى السنوات الوسيطة إلى الأسلوب الاحتفائى الشديد فى كتاباته المتأخرة مثل «اللقطة»^(٢) .

وهذه المقالات النقدية المبكرة لم تكن معروفة إلا على نطاق صغير . ولم يبدأ دور جويرس التاريخى إلا مع وصوله إلى هيدلبرج فى ١٨٠٦ وارتباطه بيرنتانو وأرنيم . وكتابه «الثقافة الشعبية الألمانية» (١٨٠٧) يهمنى هنا للغاية . إنه وصف كتيبات القصص الشعبية مثل «فاوست» ومعظم ما فى القرن السادس عشر مع دراسات متطورة لحصادها ومثيلاتها فى روايات العصور الوسطى والخرافات الشرقية وما إلى ذلك وهذا الجزء المحورى فى الكتاب يمكن أن يجعل منه وثيقة مبكرة فى دراسة الأدب المقارن وهجرة الأطروحات التى تعد اليوم بالضرورة قد عفى عليها الزمن . غير أن المقدمة والخاتمة يجعلان منه بياناً بالنظرة المستقبلية للأدب . هذه الكتيبات الشعبية رغم أن أصولها الأجنبية قد

(٢) الحكايات التاريخية الروحية والكتابات الأدبية ، إشراف جونتر مولر ، المجلد الأول ، خاصة ص ٧٤ ، ص ٤٩ ،

ص ٩٢ ، ص ٩٨ ، ص ١٠٠ ، ص ١٨٨ ، ص ١٢٠ .

تأسست فى أمثلة عديدة على يد جويرس نفسه ، جرى إعلانها على أنها أدب شعبى وتعبير عن «الروح الباطنية الأصيلة للأمة الألمانية» وأنها موضوعات «ذروة الأصالة والإخلاص والتكريس» وأنها آثار قديمة مقدسة «وإن الأغاني الشعبية والخرافات الشعبية والقصص الخرافية الشعبية والعادات الشعبية وكل أعمال الطبيعة مثل النباتات» تعد من آثار العصور الوسطى المظلمة وبالتالي فإنه يجرى تمجيد العصور الوسطى بدورها على أنها «حديقة الشعر وجنة عدن الرومانسية»^(٤) وفى هذا العصر المبارك كان التاريخ دينيا وملحميا وشعريا مزدهراً، وكانت الأمة متحدة فى شعب واحد دون فروق طبقية . وما من محاكاة للمقدماء حجبت الإبداعية الوطنية . ومنذ ذلك الوقت لم يرجو جويرس إلا تفسخا فى القومية والثر . والتقابل الذى عرضه هرذر بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى أعيد رسمه هنا بحدة كبيرة وسلّطت كل الأضواء على الشعر الطبيعى الذى يعد وحده الأصيل .

واستعراض جويرس التحليلى المتحمس لكتاب «الصيغة العجيبة» (١٨٠٩ - ١٨١٠) يحدد مكانته بأجلى وضوح . «نحن نؤمن بأن الشعر سبق الفن ، والحماسة سبقت النظام . نحن نؤمن صراحة بوجود شعر طبيعى خاص يكون بالنسبة للذين يمارسونه أنه يأتى كما لو كان فى حلم ، لم يجر تعلمه ولا يمكن تحصيله فى مدرسة ، بل هو أشبه بالحب الأول ، حتى أن معظم الجهلة يعرفونه فى ومضة وبدون مجهود يمارسونه على أفضل وجه عندما لا تحدث دراسته وأنه يكون أسوأ ما يكون كلما جرى فحصه» . وكل عمل فنى أنموذجى «يخرج إلى النهار على نحو ما تدع الطبيعة الحيوانات

(٤) المصدر السابق ، ص ١٧٨ ، ص ١٧٧ ، ص ٢٨١ ، ص ١٧٥ .

والنباتات»^(٥). والشعر الطبيعي بسيط وعظيم ، وهو ينتج أشكاله الخاصة بالضرورة ، وينمو شكله ومحتواه معاً في حياة عضوية مثل النفس والجسم . ولما كان جويرس يدرك أن الأغاني الشعبية التي جمعها أرنيش وبرنتانو لا ترقى إلى هذا المثال فإنه تناولها بكل بساطة على أنها بقايا متدنية لماضٍ مجيد أعظم . وقد اعتبرها قصيدة واحدة موحدة ، «مرآة مخلصة للشعب» ، وهو في استعراض مدهش للقوة يعدّد ويشخص عدداً كبيراً منها في ترتيب معين وفق الأطروحات : من الميلاد إلى الموت ، من الحب الحسى إلى الوجد الدينى . ورغم أنها مفردة فإنها «تفجرات غنائية» ، وهى تشكل «كلاً ملحيميا دراميا» نظراً لأن «رابطة خفية تسرى فى كل الأشياء» . وبالرغم من أن جويرس يدرك أحياناً أن الشعراء الذين لم يؤلفوا أى شىء آخر إطلاقاً قد يكونون هم مؤلفى القصائد الفردية فإنه يفكر فيهم بصفة عامة على أنهم ملكية عامة للأمة . إنهم يضمنون امتيازاً لأمة : إن الشاعر الشعبى والأمة شىء واحد^(٦) .

فإذا كان الشعر الشعبى يشكل قصيدة واحدة بالرغم من أن الأغاني عند أرنيش وبرنتانو تنحدر بالفعل من قرون مختلفة وتحتوى على كثير مما هو متأخر واصطناعى تماماً ، فإننا نستطيع أن نتخيل بالمثل أن الشعر الملحمى الموغل فى القدم يعد جزءاً من أساطير الأولين . ومقالات جويرس عن قصيدة «نيبولنجيليد» (١٨٠٨) كانت أول مقالات تفحص الموازنات فى الحكم القديمة فى اسكندينايا وتقرير النتيجة المستخلصة وهى أن «نيبولنجيليد» هى واحدة

(٥) فى طبعة شليرج ، المجلد الأول ، ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٠ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٥٩ . ص ٢٧٩ .

من الشذرات الباقية من قصيدة طويلة جدا أو أسطورة^(٧) . وأكبر كتبه «علم أساطير العالم الأسوي» (١٨١٠) يحاول فيه أن يؤسس على نحو أكثر اكتمالا أنه لا يوجد سوى شعر طبيعي واحد وأنه متوحد مع الأسطورة وأن كل الأساطير جاءت من الشرق . ومع مرور الوقت فإن نظريات جويس القائمة على قراءة واسعة لكنها غير نقدية أصبحت أكثر شطحا في الخيال . وتجمعت المقدمة في طرح مقارنة طنانة بين الملاحم الهندية وملاحم هوميروس وأوسيان وملحمة «توتزل» وقصيدة «نييلنجن» . وخطه تاريخ الأساطير الشاملة على أي حال لم تتجسد من جهة لأن جويس تزايد في الانخراط في الصحافة السياسية.

ولا نجد سوى قلة من كتاباته المتأخرة تناقش ما يسميه «الشعر الفني» . وهناك عرض تحليلي لكتابات جان بول (١٨١١) يستخدم بمهارة الفروق في كتابه «المدرسة الأولية» في مسح مقولب للعبقرية والفكاهة والسخرية والفطنة والشخص والحبكة والمنظر الطبيعي في فن التصوير والأسلوب . وبطريقة مماثلة لعرضه التحليلي لكتاب «الصبيّة العجيبون» ينسج في أنموذج واحد تشخيصاته لمعظم الشخص في روايات جان بول ، باعثا عالما كليا من الفكاهة والعاطفية بالمماثلات والمجازات العبقرية والخيالية ، بل إنه حتى ليعود إلى اهتمامه المبكر بالتقابل بين القديم والحديث ويرسم فرقا بين رؤية العالم اليوناني القائمة على هندسة إقليدس والعالم الحديث الذي ابتدع حسابا تفاضليا ولا متناها . ومقارنته بين كنيسة مسيحية وصيغ مغايرة يمكن أن تكون مماثلة لأي

(٧) في تورية أينسدر ، وأعيد طبعها في «أعمال الأخوين أرنييم الشاملة» ، إشراف ف. يفاف (الطبعة الثانية ، فريبورج ، ١٨٩٠) ، ص ٤٣ ، ص ٧١ ، ص ١١٧ ، ص ٢٠٩ وأيضا في طبعة مولر ، ص ٢٠٤ ، ص ٢١٦ ، ص ٢٢٣ ، ص ٢٣٠

مما جاء في «الحكايات التاريخية الروحية والكتابات الأدبية» الألمانية المماثلة مستهدفا البرهنة على التوازي الكامل لكل النشاطات الإنسانية^(٨) .

وهناك عرض تحليلي متأخر لبتيينا فون أرنييم في «مراسلات جوته مع الأطفال» (١٨٣٥) يحدد بدقة وجهة نظر عودة الملكية الكاثوليكية عند جوته . ويظهر جوته على أنه وثني ومادى والذي - لم رأى «الأطفال» - قد ارتد مؤقتا بسرعة إلى الحياة . ولم يتبين جويرس الأمر عبر خدعة رواية بتينا ومن المؤكد أن هذا يرجع إلى أن مزاجه مشابه للهستريا الشديدة عندها^(٩) ومنهج النقدى كله قائم فى عقد تماثل دائم وإحتفاء طابع مجازى مما يذكر الإنسان بأسوأ فقرات صارخة فيما يسمى النقد (الانطباعى) فى سنوات ١٨٩٠ . وما يقوله عن جان بول يمكن أن ينطبق عليه . «إنه يجعل أهل سامويد فى سيريا يركبون بسهولة ظهور الجمال ، والعرب يسوقون مطيهم عبر الصحراء وهم فى عربة مع الغزلان والطيور وهى تغرد فوق قمم أشجار الزيزفون حتى أن العندليب يصغى والقردة تنساب عبر الإبداعات العاطفية»^(١٠) ومن هنا لا نندهش إذا كان جويرس يعتبر أى محاولة لتعريف الشعر (مادية) لأن «الشعر مثل كل شىء مقدس خفى فى ظلام الأسرار»^(١١) .

(٨) هناك جزء فى طبعة شلبرج وخاصة ص ٤١٠ والنص الكامل فى مجلة هيدلبرج للأدب ، العدد الرابع (النصف الثانى من العام ، ١٨١١) ص ١٢٠١ - ١٢٢٩ .

(٩) فى مجلة «مور جنبلات فور جيبيلته ستاندة» (١٨٣٥) الأعداد ٧٨ - ٨٧ لم تطبع وما أوردته يستند إلى شولتز جوزيف جويرس الناشر والمؤرخ الأدبى والناقد ، ص ٢١٧ - ٢١٩ .

(١٠) مجلة هيدلبرج ، العدد الرابع ، ص ١٢١٨ .

(١١) طبعة مولر ، ص ٤٤٥ ، ٤٤٦ .

الأخوان جريم

إنّ ما هو موجود عند جويس وقد طُرِح بحمية عاطفية كبيرة فى شلال من اعجازات قد تطور فى الوقت نفسه بشكل أكبر وعلميا على أيدى الأخوين جريم . وبالنسبة للمسألة الرئيسية وهى الفرق بين الشعر الطبيعى والشعر المصطنع كان هناك على أى حال بعض الاختلاف بين الأخوين . إن يعقوب جريم (١٧٨٥ - ١٨٦٣) الذى كان الباحث الأكبر من الاثنين قد صاغ الرأى الأكثر تطرفا عن الشعر الطبيعى على أنه يؤلف نفسه بشكل لا شعورى بعيدا فى الماضى السحيق المعتم وتدهور تدريجيا مع التباعد عن المصدر الإلهى للوحى ، عن طفولة البشرية التى أشعت بالنسبة له فى الضوء الساطع للتذكر الفردوسى . وقد أبدى فلهم جريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) ثقة أكبر بالطبيعة الإنسانية وكان مستعدا للاعتراف بأنه حتى الشعراء المعاصرين يستطيعون أن يحققوا «الطبيعة» بل يجب أن يحققوها . لقد كان فلهم الأكثر فنية من الأخوين : لقد ترجم الشعر على نحو جيد ، ونحن ندين له - كما هو ظاهر - بالشكل الأسلوبى لقصص الجنيات . أما يعقوب الذى كتب بأسلوب مصقول بل وغالبا بأسلوب وحشى لم يكن لديه أى اهتمام بالأدب الحديث . لقد عاش بالكامل فى الماضى بين الأساطير الجرمانية وقصيدة «نيبولنجن» وقصيدة «إدا» وقصص الجنيات والخرافات والقصص الخيالية وكل ما يبدو له قديما وألمانيا . ولكن رغم أن كتاباته مشبعة بنكهة الوطنية الجرمانية الشاملة فإن على الإنسان أن يحذر من أن يعتقد أنه جاهل أو غير مهتم بالأمم الأخرى . لقد درس يعقوب وأعجب بالشعر الشعبى أينما وجدته : ولقد نشر بالأسبانية مجموعة من القصص الخيالية الأسبانية القديمة «الأشكال البدائية للقصص الخيالية القديمة» (١٨١٥) وكان من أقدم الدارسين للفرنسى رومان رينار

وقصص جرير التاريخية و«أغاني الحركة»^(١) ولقد تعلّم الصربية لكى يدرس ويترجم بعض الملاحم الشعبية الصربية^(٢) وظل إيمانه بأوسيان دون اهتزاز حتى فى أخريات حياته.^(٣) ولقد اعتقد أن الشعر الطبيعى كلى عالمى وإن كان قد نسب للأمم الجرمانية السيادة الكبرى فى إنتاجه والحفاظ عليه . والشعر الفرنسى القديم يمكن بصفة خاصة تتبعه دائما إلى بعض المصادر الجرمانية القديمة المفترضة .

وبينما نجد أن كثيرا من العروض التحليلية والمقالات التى كتبها يعقوب تحدد مكانته العامة فإن المراسلات مع أرنيىم تعطى أوضح بيان . ويؤكد يعقوب جريم أن هناك فروقا خالدة بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى . إن الفرق بينهما فرق هائل حتى أنهما لا يمكن أن يوجداه معا فى وقت واحد . إن الشعر الطبيعى القديم قائم على الأسطورة ، ومعيارنا فى الحكم عليه يجب أن يكون إما أن الشعر أكثر أو أقل إخلاصا لهذا الأساس^(٤) .

ويعبر جريم عن تقريره لأولئك الذين يضعون فروقا جمالية فى دراسة الشعر الألمانى القديم : فمهما يكن ما ندرسه فإنه هو الأسطورة والأسطورة نفسها تصنع كلية معتمدة على زمانها مما يجعل من الممكن أن نميزها حتى عن الأشكال المشوهة والميتة . ومؤرخ الشعر الطبيعى يجب أن يشرح ويصف الأشكال المختلفة التى ظهرت فيها الأسطورة وأن يتبعها ارتدادا إلى أصولها

(١) من أجل التفاصيل انظر فرتيىزكايلينكى «يعقوب جريم الرومانى» ، جليفتر ، ١٩١٤ .

(٢) انظر «الكتابات الصغيرة» بإشراف مولهنوف وإيبيل ، المجلد الرابع ، ص ١٠٠ ، ص ١٩٧ ، ص ٢١٨ ، ص ٢٢٢ ،

ص ٤١٦ ، ص ٤١٩ ، ص ٤٢١ ، ص ٤٢٧ وقد أزر جريم العمل الذى قام به نوك كارابزك .

(٣) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٥٢٧ .

(٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٩٩ - ٤٠١ .

بقدر المستطاع^(٥) . والتاريخ - بمعنى الحقيقة الواقعة - يبدو لجريم دائما ثانويا بالنسبة للأسطورة والشعر ، لكن الأحداث التاريخية العظيمة ضرورية كباعث على إبداع الأسطورة البطولية^(٦) .

ويعقوب جريم فى دفاعه عن موقفه ضد أرنيى يكرر أن «الشعر هو ما يصدر خالصا من العقل فى الكلمة» . والشعر الشعبى يصدر من عقل الكل ؛ «وما أقصده بالشعر الفنى هو ما يصدر من الفرد . وهذا هو السبب الذى يجعل الشعر القديم لا يستطيع أن ينادى شعراءه بالاسم : فهو ليس صناعة فرد واحد أو اثنين أو ثلاثة ، بل هو صناعة محصلة الكل ويبدو لى من غير المطروح ضرورة أن يوجد هومىروس أو مؤلف قصيدة «نيولنجن» فالتاريخ يبرهن على الفرق أيضا من أنه ما من أمة متحضرة قادرة على إنتاج ملحمة ولم تفعل هذا على الإطلاق»^(٧) ولاشئ يبدو له أكثر فسادا من فكرة كتابة شعر ملحمة اليوم حيث أن الملاحم هى وحدها التى تؤلف نفسها . وفشل «المسيح» لكلوبشتك والتخلى الحكيم من جانب جوته عن كتابه «أخيل» هى برهان آخر . «لقد كان القدماء أعظم وأنقى وأقدس عنا ، وعظمة الفجر الإلهى لا يزال يشع عليهم . ومن ثم فأنا أعتبر الشعر الملحمة القديم (- التاريخ الأسطورى الخرافى) أنقى وأحسن من شعرنا الفطن أى شعرنا العارف والمشذب والمركب» . «إن الشعر القديم له شكل داخلى للصدق الخارجى» . والشعر الفنى «قائم على الإعداد ، والشعر الطبيعى هو صناعة نفسه»^(٨) .

(٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٣ ، ص ٢٧

(٦) المصدر السابق ، المجلد ٧٥

(٧) «أكيم فون أرنيى ويعقوب وفلهلم جريم» بإشراف ستيج ، ص ١١٦

(٨) المصدر السابق ، ص ١١٧ - ١١٨ .

إن الشعر الشعبي لا يتأمل فى أوزانه فهو أشبه بالطائر المغرد الذى يريد أن يصدر نغمة فإنه لا يتأمل فى كيف يؤقلم منقاره ولسانه وحلقه . إن الشعر الطبقي هو على وجه اليقين ماض بمثل ما أن شباب البشرية ماض . وإن أشكاله والجناس الصوتى قائمة فى الكل : فلا يسمح للورث أو التأمّلات الخاصة بالشعراء الأفراد. (٩) .

ومع هذا فإن الطريقة المنضبطة لتأليف هذا الشعر الأصيل تظل غامضة جداً . إن الإبداع الجمعى يندمج فى أغوار الماضى السحيق حتى أن أصول الشعر والأسطورة تندمج وتنشأ فى مواجهة شىء أقصى مصدر له هو وحى إلهي (١٠) . والعملية الكلية منذ ذلك الوقت هى عملية تتآكل ، فى تواز مع تاريخ اللغة التى يتصورها يعقوب جريم من أنها تتآكل من رحلتها البدائية من جرّاء الحالات المتهاوية والأشكال الصوتية والاضافات البعدية الاشتقاقية على الكلمات الأصلية وما إلى ذلك . ولم يتمكن أوتو يسبرسن (١١) إلا فى عام ١٨٩٣ أن ينجح فى أن يعكس هذا الرأى بقوله إن هناك تقدما فى اللغة نحو البساطة وتقليل الالتواء . وأحيانا نجد يعقوب جريم يحاول أن يحدد العملية بشدة أكبر وأن يميز بين عدة مراحل . وعلى سبيل المثال يتحدث عن عملية ثلاثية فيها تأتى الملحمة (الفن الموضوعى الجمعى) أولا ثم يأتى الشعر الغنائى (الذاتى ، الفردى) ثانيا ، ثم تأتى الدراما (مركبهما) أخيرا (١٢) أو يتحدث عن الشعر كمرحلة وسيطة بين الفكرة الإلهية والأحداث الإنسانية

(٩) المصدر السابق ، ص ١٣٩ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٣٩ .

(١١) أوتو يسبرسن (١٨٦٠ - ١٩٤٣) فقيه لغة دينماركى أستاذ اللغة والأدب الإنجليزى فى جامعة كوبنهاجن

(١٨٩٣ - ١٩٢٢) ساعد على التعليم الثورى للغات فى أوربا وساهم فى دراسة علم الصوتيات ودعا إلى لغة عالمية هى

اللغة النوفىال عام ١٩٢٨ من كتبه «التقدم فى اللغة» (١٨٩٤) . (المترجم) .

(١٢) مولينهورف ، المجلد الرابع ، ص ١٣

(التاريخ) . «خبز الحياة هذا هو أوسع وأكثر حرية عن الحاضر ، وأكثر ضيقا ومحدودية عن الوحي»^(١٣) . وإن الملحمة وقصص الجنيات والخرافات المحلية والأغاني الشعبية بل حتى قصص الحيوانات إنما يجرى النظر إليها على أنها بقايا مقدسة للشباب الإلهي ، العصر الذهبي للبشرية . ويتجادل يعقوب جريم بقوة من أجل أن يعتبر قصص «الناصح» الألمانية بقايا دائرة ملحمة أصيلة للقديم البدائي عندما كان الناس يعيشون مع الحيوانات وأدركوا ملامحها الإنسانية على أنها مادة بالطبع . ويؤكد يعقوب جريم العنصر الأسطوري في قصص «الناصح» وهو يشتق الاسم من كلمة ألمانية تعنى الواعظ ، وقد فشل في أن يتبين النغمة الساخرة والتهكمة والكهنوتية بشكل قاطع للصور المبكرة في العصور الوسطى.^(١٤)

ونحن لا نعرف إلا القليل للغاية عما فكر فيه يعقوب جريم عن الأدب الحديث . ففي أواخر حياته ألقى خطبة بمناسبة مرور مائة عام على مولد شيلر وهي خطبة تحتفل به وقد راعت ألا تأتي نقدية نظرا للمناسبة الرسمية . ومرة أخرى فإن الشاعر مهما يكن مصطنعا وفيلسوفيا يجرى تصويره على أنه صوت الشعب ، على أنه الذي يعبر بشكل تجسدي عن الطبيعة الكاملة للأمة^(١٥) . ولكن من جهة أخرى فإن يعقوب جريم دائما بارد بالنسبة للشعر الفنى . ففي مناسبات رحلة إلى إيطاليا (١٨٤٤) ندّد بكل الأدب الإيطالي على أنه فن مصطنع ومضامين دانتى ميتة وبتراشك يشتق من شعراء التروبا دور المغنيين ويسخر أريوستو من الملحمة القديمة وتاسومفراط في النزعة العاطفية . ولا نجد إلا بوكاشيو - ونفترض لأنه هو الأقرب للشعب - هو الذي يلقي استحسانا

(١٣) المصدر السابق ، ص ٨٤

(١٤) المصدر السابق ص ٥٢ - ٥٤ وقصص الناصح ، ١٨٣٢

(١٥) مولينهورف ، المجلد الأول ، ص ٢٧٦

فى عىنى يعقوب جريم . وهو لا يفشل فى فرز توماسيو من بين كل الإيطاليين المحدثين بسبب جمعه للأغاني الشعبية^(١٦) فمما يتفق مع تصوره للشعر الفنى أنه يفكر الشعر الأصيل عند هوراس وكل أتباعه.^(١٧) وحتى الترجمات والإعداد من أعمال سابقة أخرى وتحديث الأساطير القديمة يجرى النظر إليها بنقص كامل من الحماس . ورواية «الحكماء» لتجنر^(١٨) هى عنده فى مرتبة دنيا للغاية.^(١٩) ورغم أن أحكام يعقوب جريم تبدو مبالغاً فيها لأى إنسان تربى على التراث الغربى للأدب فإن ذوقه ليس استثناء بأى حال من الأحوال . فإنّ المعجبين بهوراس وفرجيل وراسين وفولتير والكسندر بوب لا يزالون قلة نادرة فى ألمانيا .

ولقد شارك فلهم جريم فى معظم المجالات فى آراء أخيه وأذواقه . ومناقشته لأصل الشعر الألمانى القديم (١٨٠٨) يؤكد أيضاً أن التاريخ والشعر كانا متماثلين وأن الاثنين شكلاً معاً الملحمة . وهو يؤكد أن الرواة لم يكونوا مؤلفى هذه الأغنيات بل مجرد نقلة لها . وهو يستطيع أن يتحدث عن «البراءة واللاشعور اللذين يؤلف الكل فيهما نفسه»^(٢٠) وهو ينكر على قصيدة «نيبولنجنيلد» أى شكل محدد : فلا بد أنها كانت مختلفة فى الأفواه المختلفة ولو كانت قد سجلت من قبل لكان قد جرى حفظها بأسلوب أعظم وأكثر قوة لأن «كل تطور يميل إلى الصقل والرشاقة وفيهما فإن عظمة الفكرة الأصلية

(١٦) المصدر السابق ص ٧٤ - ٧٧ .

(١٧) أكييم فون أرنييم .

(١٨) إسياس تجنر (١٧٨٢ - ١٨٤٦) شاعر سويدي أستاذ اليونانية بجامعة لويز (١٨١٢ - ١٨٢٦) وهو أسقف من

عام ١٨٢٤ ارتبط بالحركة الرومانسية ثم تحول بعد ذلك إلى الكلاسيكية . له ترنيمات دينية وأشعار غنائية فى الحب . وروايته «الحكماء» هى رواية دائرية فى حلقات . (المترجم) .

(١٩) مولنهوف ، المجلد الرابع ، ص ٤٠١ - ٤٠٢ .

(٢٠) فلهم جريم ، الكتابات الصغرى ، بإشراف ج . هيزيش ، المجلد الأول ، ص ١٠٠ .

تنحط تدريجيا وأخيرا تختفى بالمرّة^(٢١) ويظهر فلهم جريم بحدة كبيرة (بل يمكننا القول بحدة ليس لها مثل كما نقول اليوم) هذه الملحمة الألمانية القديمة التي هي نظرية تماما وليس فيها أى تعلم أجنبى مقابل الشعر البكر فى عصره والذي «لايهم مباشرة ماهية الشعر الألمانى الأصيل» لقد كان نتاج طبقة ، ولما كان الشعر القومى لايزال آنذاك حيا فإنه لم يكن مجرد شعر فنى ، بل شعر «أخلاق» «خارج روح الأمة بالكامل»^(٢٢) .

ولكن فلهم رغم هذه الأقوال كان لديه فهم أكبر بالنسبة للشعر الفنى عن أخيه ، وكانت لديه ثقة أكبر باستمرارية الإبداع الإنسانى . وبينما يأسى يعقوب حتى لترجمات أخيه لقصيدة «إدأ» والقصائد الدينماركية وكيف نفسه مع كون الشعر القديم لا يمكن استرجاعه إلا بالنسبة للباحث التاريخى^(٢٣) دافع فلهم عن أشكال التحديث وأشكال الاقتباس بل إنه حتى ليذهب إلى أن الفرق بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى لا يحتاج إلى أن يكون فرقا صارما تماما .

وهو يوافق على وجود وعى فى قصيدة «نيسلنجن» وعند هوميروس ويذهب إلى أن قصائد جوته بالطريقة الشعبية (مثل الملك تول) رائعة روعة أى شىء فى قصيدة «فندرهورن»^(٢٤) . ومن الناحية النظرية يعترف بأن الشعر الفنى رائع روعة الشعر الطبيعى أو القومى ولكن من الناحية العملية يحكم على الشعر الفنى أيضا من وجهة النظر الجمعية : يجب أن يعبر عن روح الأمة . وحتى ما هو غير متوقع وما هو فردى تماما يجب أن يقوم على فكرة قومية .

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٠٨ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٠٠ ، ص ١٧ ، ص ١١٥ .

(٢٣) رسالة (١٧ مايو ١٨٠٩) من يعقوب إلى فلهم فى «المراسلات بين يعقوب وفلهم جريم» بإشراف هـ. جريم وجـ.

هيزيش (فيما ، ١٨٨١) ص ٩٨ .

(٢٤) ستيج ، ص ١٢٤ .

وكل المعرفة والإدراك للشعر أمر جمعى ، إنه صوت الشعب ، والذي يستجيب له جريم حتى لو مجّد فى عملية مسح شاملة أو فى الكتاب الألمان الرئيسيين فى القرن الثامن عشر.^(٢٥) لقد امتدح روايات أرنيى ودافع عن اقتباس فوكيه لأساطير سيجورد بسيريا «إننا محدثون، وما هو حسن فىنا هو أيضا حديث . لماذا لا يجب أن يسمح لعصرنا بما حققه أن يعبر عن ذاته وهل يمكن أن ننكر عصرنا ؟» وعلى أى حال هناك هذه التفرقة : «لقد عاشت العصور القديمة فى اللاشعور البرىء ، ويعيش العصر الحديث فى الوعى»^(٢٦) .

وفى معظم التفاصيل فإن البناء العام للأخوين جريم قد تصدع منذ ذلك الوقت . ورد الفعل ضد آرائهما قد ذهب بعيدا . لقد تراكمت الأدلة الكثيرة التى تظهر أن قدراً كبيراً مما اعتبراه أدبا شعبيا هو من تأليف مؤلف مفرد فى التراث الغربى وليس له شأن بالقديم . وإن قصيدة «نيولنجلند» و«إدا» وحتى «بيوولف» كلها ليست بدائية كما أنها ليست جرمانية خالصة . وتظهر «أغانى التفاخر» على أنها تأليفات من جانب الرهبان . والأغانى الشعبية وقصص الجنيات والقصص الشعبية كثيرا ما تكون متأخرة فى أصلها ، بل يمكن تتبعها إلى مؤلفين بعينهم وهى حافلة بالأحاييل وتراث الشعر المصنوع . وكثير مما هو مفترض فيه أنه شعر شعبى هو بالأحرى شىء منحدر اجتماعيا إلى الطبقات الأدنى وأن بساطتها وسذاجتها هما بالأحرى نقل لا أصل . وربما لا يزال الإنسان يعترض - كما هو الحادث مع الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه - على أى تشعيب للشعر ، يعترض على أى محاولة للانقطاع عن وحدته^(٢٧) ، لكن رد الفعل ضد وجهة نظر الأخوين قد سرى مسراه . فإذا أخذنا فى

(٢٥) ميزيش ، المجلد الأول ، ص ٢٦٦ وما بعدها وهو عرض تحليل لفرانز هورن (١٨١٢) .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٤١ - ٢٤٢ .

(٢٧) انظر بندتوكروتشه الشعر الشعبى والشعر الفنى ، بارى ، ١٩٤٦ .

الاعتبار المبالغة في وصفهما فإن الكثير فيه قائم على أساس قوى . إن للشعر في العصور الوسطى جذوره العميقة في الشعر الشعبي وأشكال التراث الشعبية . والباحثون يرتدون إلى الرأي القائل إن شعر الحب العذرى له أصوله في الأشكال الشعبية.^(٢٨) والأسطورة تكاد تتضح بشكل ملموس وراء الكثير من الشعر حتى الشعر الذى فى العصور الحديثة ، و«النماذج الطرازية» المستمدة من عالم النفس المعاصر يونج والتي عرضها مودبودكين لا تختلف فى جوهرها عما قصده الأخوان جريم بالأسطورة . فبينما نجد أن قسمة الشعر إلى شعر طبيعى وشعر صناعى من المتعذر تبريرها إذا كانت تتضمن معايير جمالية مختلفة فإن الشعر الشعبى دون شك ليست له طرقه الخاصة من الإبداع والمشكلات الخاصة لنقل الوسط الاجتماعى والذى هو مختلف تماما عن الأدب المكتوب ويمكن أن يشاهد حتى اليوم فى عدة أقطار^(٢٩) .

ودراسة الأدب الشعبى هى جزء لا يتجزأ ولا يمكن الاستغناء عنه فى الدراسة الأدبية . ولم يخطئ الأخوان جريم إلا فى دفع الأمر إلى الماضى السحيق للغاية ومن ثم حالا بين الفروق الجلية وبين الأسطورة والشعر الفعلى . وأخيراً لا يحتاج أى إنسان إلى التعاطف مع كراهيتهما ذات التأثير الشديد لتراث الشعر الثقيفى الكامل فى الغرب .

(٢٨) انظر تيودور فرنجز . المنشئون وشعراء التروبادور . أكاديمية العلوم الألمانية المجلد ٢٤ ، برلين ١٩٤٩ وليف

سبتر . الأغاني العربية ونظريات تيودور فرنجز ، مجلة الأدب المقارن ، العدد ٤ (١٩٥٢) ص ١ - ٢٢ .

(٢٩) ب بوجاتيريف ورومان جاكوبسون عن الفولكلور (نيجمجن ، ١٩٢٩) ، ص ٩٠٠ - ٩١٢ .

أرنيم وكليست

يتمى أكيـم فون أرنيـم (١٧٨١ - ١٨٣١) كمـشرف مـشارك لإصـدار طـبعة من العمل الشعبي القديم «الصبية العجبيون» إلى مبتدعى موضة الاهتمام بالأغاني الشعبية . ومقالته الإضافية «عن الأغاني الشعبية» (١٨٠٦) غامضة . بل إنه حتى ليقتـرح أن انهيار الأغنية الشعبية قد جعل الثورة الفرنسية ممكنة^(١) وفي رسالة سابقة اقترح أرنيـم تأسيس مدرسة للشعر والغناء في سويسرا حيث يمكن للشعر أن ينتشر بين الشعب ومن ثم تحظى اللغة في النهاية بالقبول من كل أمم الأرض^(٢) . غير أن أرنيـم سرعان ما اصطـبغ بصـبغة الرزاة . وهو في مراسلاته مع الأخوين جريم دافع عن وجهة نظر معقولة جداً . لقد قال لهما إنه شعر بتحمس للشعر الشعبي لا لأنه من نتاج طبيعة وفن مختلفين عن طبيعة وفن اليوم ، بل أيضاً لأنه صمد في وجه الزمن . شأنه في هذا شأن كثير من الأشياء في زماننا التي تصمد في وجه الزمن . لقد (أقسم) أرنيـم باسم عشاق هوميروس الذين يترنمون بالأغاني الشعبية أنه ما من إنسان تغنى بأكثر من شعر إلا وكان هناك بعض الابتكار الفني حتى لو كان ضئيلاً لما يحققه لا شعورياً^(٣) ولقد اعترف بالتقابل بين الشعر الطبيعي والشعر الفني ، لكنه قال إن هذا هو ما رسمه الأخوان جريم بحدة . إن هناك تطوراً بطيئاً من الشعر الجمعي إلى الشعر الفردي . وهناك فن واع في الشعر القديم ، والشعر القديم ليس كاملاً دائماً : فأحياناً نجد أن هوميروس الرائع يغفل ويوجد الكثير من الحشو الأجوف والأمور المصطنعة في قصيدة «نيـلنجن» . ومجهولية الشعر الشعبي ليست دائماً دقيقة . لقد وجد أرنيـم أغنيته تُغنى في عدة قرى في حدود مائة

(١) أكيـم فون أرنيـم «الاعمال الكاملة» (شارلوتنبرج ، ١٨٤٥) المجلد ١٣ ، ص ٤٤٤

(٢) أكيـم فون أرنيـم وكلمنس برنتانو ، بإشراف رستيـج (شتوتجارت ، ١٨٩٤) ص ٢٨ رسالة بتاريخ ٩ يوليو ١٨٠٢

(٣) أكيـم فون أرنيـم ويعقوب وقلهلم جريم ، إشراف ستيـج . ص ١٠٩ - ١١٠

ميل بين كل منها ولم يكتشف بعد هذا إلا أن مؤلفها هو شاعر فى أواخر القرن الثامن عشر . وليس كل الشعر الفنى مبتكرا : فهو نفسه يؤكد أنه كتب نظما دون تفكير فى الوزن . ومن جهة أخرى : فإن كثيرا من القصائد الشعبية ، على سبيل المثال القصائد البطولية الدينماركية قد كُتبت لتطرح أنموذجا وزنيا . والمصادر الخالدة للشعر تتدفق فى كل العصور ، حتى فى الأوقات التى لا يكتُب فيها نظم . ومن ثمّ فإنّ أرنيىم يدافع عن أشكال التحديث والمعارضات الأدبية للأغنيات الشعبية^(٤) ولقد شعر هو نفسه أساسا بأنه شاعر أراد أن يختلط بالناس وأن يصبح شاعرا شعبيا هو نفسه .

وفى السنوات المتأخرة من حياة أرنيىم توصل إلى تصور للأدب أكثر واقعية وتاريخية تعتبر الأرض والماضى والحقيقة والواقع هى المصادر الخالدة للشعر^(٥) . وعلى أى حال فإنّ نقد أرنيىم لم يحقق تناسقا حقيقيا . فهناك أقوال أحيانا تظهر أنه يشارك فى نزعة جماعية معادية لما هو عقلى . ففوق كل شىء هو فنان تخيلى أولاً وأخيراً ، ومن ثمّ أمكن له أن يكتب لأوجست فلهلم شلجل : «إن عملا فنياً واحدا هو أفضل من التاريخ الكلى للأدب»^(٦) وعندما يدافع عن تمثيلية أولنشلاجر^(٧) لا تستجيب إلا للشعور : «من ليس عنده

(٤) المصدر السابق ، ص ١٢٥ - ١٢٦ انظر أيضا ستييج ، الملاحظة الثانية فون ، ص ٢٢٥ ، ص ٢٢٩

(٥) الأعمال الكاملة ، إشراف جريم ، المجلد الثالث ، ص ٧ زيادة على ذلك لا أفهم لماذا اعتبر ألبرت بجوين هذه الصفحة

«واحدة من الصفحات الجميلة العديدة التى كتبها عن فن الشعر» . «النفس الرومانسية والحلم» (باريس ، ١٩٤٦) ، ص ٢٥٦

(٦) رسالة إلى أوجست فلهلم شلجل ، ٢٦ سبتمبر ١٨٠٨ أقتبسها ليذكه فى «النقد الأدبى والنظرية الرومانسية فى

أعمال أكيىم فون أرنيىم» ص ٩١

(٧) آدم جوتلوب أولنشلوگر (١٧٧٩ - ١٨٥٠) شاعر دينماركى وكاتب مسرحى رائد فى الحركة الرومانسية فى

الدينمارك توج ملك المغنيين الإسكندينافيين له «علاء الدين» تخيل شعرى عام ١٨٠٥ (المترجم)

إحساس بها لن يعرفها بأشد التفسيرات إتساعا ومن لديه فإنه لا يحتاج إليها»^(٨) .

هذه الجماعة الجديدة للرومانسيين قد أقلعت عن الإنجازات النظرية للأخوين شلجل : الاعتراف بتعاون الشعور واللاشعور في الإبداع ، والاستبصار بالوحدة العضوية للمحتوى والشكل ، ورؤية الشعر ككل شامل واحد يتطور في التاريخ . لقد أنكر الأخوان جريم بقوة شديدة هذا الرأي الأخير ، وذلك بقسمتهما الشعر بين الشعر الفنى والشعر الطبيعى . وعندما نبحت فحسب عن الأسطورة بصرف النظر عن الشكل الشعرى الخاص الذى تفرضه تتخلّى عن وحدة الشكل والمحتوى . والاستبصار بنصيب الشعور واللاشعور كان غامضا من جراء إحياء نظريات الإلهام . ولكى نوثق هذا فإننا نستطيع أن نلقى نظرة موجزة على فقرات من كتاب مشهورين آخرين فى العصر لم يتركوا كيانا للنقد كافيا حتى يستحق مناقشة خاصة .

فالسيدة بيتينا برنتانو (التى تزوجت أرنيمن) اقترحت «وحيا مباشرا للشعر بدون الحدود الصارمة للشكل ، والتى قد تضغط على العقل على نحو أسرع وبشكل طبيعى أكثر»^(٩) . ولقد أراد هنريخ فون كليست (١٧٧٧ - ١٨١١) أيضا الشعر بدون شكل «اللغة والإيقاع والصوت : هذه عقبات حقيقية رغم أنها طبيعية وضرورية ، والفن بالنسبة لها يجب ألا يهدف إلى شىء سوى جعلها تختفى» ، هكذا قال فى رسالة مفتوحة إلى شاعر شاب^(١٠) . وأكبر

(٨) القصائد المركبة المجهولة بإشراف جيجر ، ص ٢٢٥

(٩) عن جوتنروده ، إشراف و . أولكه (برلين ، ١٩٢٠) ص ٤٣٤

(١٠) الأعمال ، إشراف شميت ، المجلد الرابع ، ص ١٤٨

مقالاته البارزة «عن مسرح العرائس» وجد صورة بارزة دفاعا عن الإبداع اللاشعورى . إن الراقص العظيم الذى يآلف مسرح العرائس يشرح للمحاور أن الدمية لديها نعمة الحركة الآلية واللاشعور ويقول إن التأمل يفسد الراقص والشاعر . ولكى يظهر الفوضى التى تنجم من جراء الوعى الذاتى يتحدث للمحاور عن شاب أنيق وهو يحاول أن يتزع شظية من قدمه تصادف أن رأى نفسه منعكسا فى مرآة وأدرك تشابه وضعه مع التحفة الفنية البرونزية الشهيرة التى تمثل الفعل نفسه . لقد أصبح الشاب من جراء هذا عاجزا عن تكرار الحركة الرشيقه مهما يحاول : بالدرجة التى يزداد بها التأمل حلقة وضعفا تستضىء اللطافة دائما بمزيد من السطوع والقوة «ولا يوجد إلا بصيص من الأمل حتى أن من يسقط من حالة البراءة قد يستعيده فى الفصل الأخير من تاريخ العالم ويصبح وهو متحد مع الرب الشعور اللامتناهى»^(١١) .

وإن أطروحة فقدان اللاشعور هى شىء مشترك فى كتابات كليست : عند الكمينه فى (أمفتيريو) وبتسيلا عندما رأت جثمان أخيل ، وكولهاس أمام ضحية لوثر . وتطيع أن نفهم كيف استطاع كليست أن يقول : « إن الحركة كلها ، وكل شىء لا إرادى جميل ، ولكن كل شىء يتحطم ويتشوه بمجرد أن يفهم ذاته . أواه من الفهم ! الفهم التعس ! »^(١٢) هذه اللاعقلانية الأساسية التى أنكرها على نحو غريب النقاد الذين لم ينظروا إلا فى الجدل الدرامى المعقد عند كليست منع كليست وكثيرين من معاصريه من أن يصبحوا نقادا وأصحاب نظريات . وبينما الإنجاز الشعرى الفعلى للرومانسين الأوائل -

(١١) المصدر السابق ، ص ١٤١

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٨

بإستثناء نوفاليس - يبدو اليوم ضئيلا ، فإن الجيل الأجدد لديه أعمال فنية أعظم
لتقديره : برنتانو وأرنيم ، كليست و ا . ف . أ . هو فمان قد أبدعوا عوالم
للخيال أصيلة . لكنهم عانوا من نقص النقد الذاتى ، ومن نقص أساسى
للشكل الذى يحول بينهم وبين وضعهم فى مصاف الكتاب العظام . ونزعتهم
المعادية للعقل جاءتهم بنقمة . فواحد مهم فحسب (ولم يكن فنا) يبرز كناقذ
حقيقى وهام - كما أعتقد - ألا وهو آدم موللر .

آدم مولر

من بين النقاد الأصغر نجد آدم مولر (١٧٧٩ - ١٨٢٩) قريبا للأخوين شلجل وللميتافيزيقا التأملية عند شلنج ونوفاليس . وبعيدا عن إنجازه فى تكيف أفكارهما العامة فى النقد وطبيعة الشعر والفن مع تأكيد شخص جديد مع نص جديد ، فإنّ آدم مولر يبدو لى ناقدا تطبيقيا ذا إدراك حسى كبير وفصاحة . واليوم لا يكاد يكون معروفا حتى فى ألمانيا رغم أن كتابين من كتبه قد طبعوا عام ١٩٢٠ وكان هنالك فى ذلك الوقت بعض الاهتمام به كفيلسوف سياسى . وارتداده إلى الكاثوليكية الرومانية فى عام ١٨٠٥ وارتباطه اللاحق مع النمسا فى عصر مترنيخ ساهما فى غموضه حيث أن السمعة فى ألمانيا كانت تتحدد إلى حد كبير من جانب المؤرخين الليبراليين البروتستنت . ولكن لا يوجد مثل هذا السبب لتجاهله اليوم ، وكحقيقة واقعة فإن آراءه الأدبية نادرا ما تتلون بالتحاليم الكاثوليكية الرومانسية بصفة خاصة . وهو يتمى - دون شك - إلى أصحاب نزعة التوحيد وأصحاب وحدة الوجود التأملية فى عصره مهما تكن الوسيلة الخاصة التى قد وجدها لتوفيق هذه النظرة مع معتقداته الدينية .

ويستخلص مولر بشكل كبير النتائج من النزعة التاريخية عند الأخوين شلجل . وهو يقرر - على الأقل نظريا - لصالح نقد نسبى «توسطى» وهو فى «محاضرات فى العلوم والأدب الألمانى» (١٨٠٦) يعرض الرأى القائل إنه لا توجد نماذج خالدة ولا كمال مطلق فى الأدب وأنه لا يجب أن يوجد طغيان للعصور الذهبية . وقيمة الحركة النقدية الألمانية التى بدايتها عند فنكلمان والتى بلغت الذروة عند فريدريك شلجل هى تصور كلية للفن أو الأدب تتطور مثل التاريخ الطبيعى لأى جهاز عضوى : والأعمال الفنية المفردة يجرى تصورهما كما لو كانت أعضاء أو أنظمة عصبية أو عضلية لجسم عظيم واحد . ومولر

يتتقد فريدريك شلجل لأنه لم ير هذه الاستمرارية الكاملة للتراث الأدبي ولأنه عاجز عن حل ثنائية الفن اليوناني والألماني لأنه اتخذ قرارا قطعيا لصالح واحد من الاثنين وهو الفن الرومانسي . ويقول موللر إننا لا يجب بسبب شاعر واحد أن ننسى الشاعر الأعظم ألا وهو الإنسانية أو بسبب قصيدة واحدة أن ننسى القصيدة الأكبر ألا وهي التاريخ . إن هناك نقدا اسمي ، نقدا تأمليا خالدا ، لا يقتصر على معرفة كيف يقاتل بل يعرف أيضا كيف يصالح وهو يقاتل^(١) والنقد التأملى فى رأى موللر لا يتضمن خضوعا كاملا لكل حكم ، فكل عمل فنى يجب الحكم عليه بمكانته فى كل الأدب ، إن مكانته تكون حسب قوته أو القوة المقابلة . فلا يوجد عمل بدون دلالة ، فكل عمل فى موضعه يساهم فى الكل ، وهو يفعل هذا إنما يعدل الكل^(٢) والنقد لا يحتاج إلى أن يفقد صرامته حتى لو ارتبط بالحرية وتسامح التاريخ^(٣) وهدفه هو تحقيق التوفيق الجدلى للحكم والتاريخ^(٤) وعلى أى حال لا يواجه فى أى موضع مشكلة كيف أن هذا «الثقل» أو المكان يمكن تأكيده بدون معايير تعلو على التاريخ .

ويرسم موللر خطاطية لقناعاته من كل جدل محيط خاص بتصالح الأضداد الذى استمدته من فيشته وشلنج وعرضه فى أول منشوراته «التعليم المتباين» (١٨٠٤) وهذا الجدل للتوفيق يبدو له أيضاً إلهاما لألمانيا لتكون وسيطا ، أمة تقوم بعملية التركيب والتوفيق ، أن تكون الوسط ، أن تكون مركز أوروبا .

(١) المحاضرات ، بإشراف سالز ، ص ٥٢ - ٥٣

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٤

(٣) المرجع السابق ، ص ٦٦ - ٦٧

(٤) المرجع السابق ، ص ٩٢

وتوفيق الأضداد هو أيضا المفهوم الرئيسى فى فكرة مولر عن الجمال والشعر كما عرض هذا فى «فكرة الجمال» (١٨٠٩) الجمال ليس كله ذاتيا وليس كله موضوعيا . إنه حركة إيقاعية ، إنه تناغم ، إنه تناغم بين الإنسان والإنسان . والشعر ليس مجرد فن من فنون الكتابة بالنظم وليس هو روح العالم ، شعر الشباب ، شعر الحب ، شعر الشعر ، والذي سبق أن تحدث عنه فريدريك شلجل . إنه ليس مجرد تقنية ، مجرد اختيار من قائمة من الكلمات المحددة ، كما أنه ليس متوحدا مع شعور بالكون . إن الشعر هو وحدة الأمرين : إنه عرض مصطنع للحياة فى كلمات ، إنه كل ، عالم مغلق (مصنوع) ولايهم قصد الشاعر : رغبته لعرض العالم لا يمكن أن تتحقق باكمال . الحياة ، ابداع الحياة ، هو غرض كاف^(٥) وكل الأضداد تتصالح فى الشعر : الكلى والجزئى ، الفردى والعام ، والخصوصى والمثالى . والشاعر لا يستطيع أن يربط عناصر متناقضة عديدة للغاية : إن عمله لا يمكن أن يكون مفرطا فى الثراء والعظمة والفردية إذا أريد له أن يكون مستوعبا بصفة عامة ، بسيطا حقا ، حرا حقا ، كليا حقا . زيادة على ذلك فإنّ العمل الفنى المفرد هو ذاتية متناقضة على هذا النحو ، إنه نفس وجسم معا ، شكل ومادة ولا يمكن للإنسان أن ينظر فى جزء من العمل الفنى إلاّ من خلال رؤية الكل ، والعكس بالعكس ، لا يمكن النظر للكل إلا من منظور الجزء^(٦) إن العمل الفنى كيان عضوى ، يحدث له تنام وهو ينمو . ووجهة نظر الفنان تكون حيث تتوحد المثالية والواقعية ، الحرية والضرورة ، الفن والطبيعة^(٧) والقبطية ، وحدة الأضداد ، هى الفكرة المحورية عند مولر ، إنه يبرز التغيرات فى هذه الصيغ،

(٦) أمشاج من الكتابة (١٨١٧) ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٥

إضفاء الطابع القطبي والطابع التماثلي على كل الإبداع ، وأحيانا يكون مجاز الجنسین ، الثبات الذى يشل القطبين مع الأثني والذكر وهو يهيمن حتى أن الإنسان لا يملك إلا أن يشك فى دوافع مولر . فالفصاحة الطنانة الموجهة لجمهور معظمه سيدات ، تبدو أشبه باحتفال لا يقتصر على الوحدة الكونية بل يمتد أيضا إلى الجنسية الشاملة العاطفية .

ومهما تكن المبالغات فى وجهة النظر الجدلية هذه فإنها تعنى أن تطبيقه النقدي يرفض التعبير الشائع إما / أو لصالح كليهما . ورغم أن معظم الألمان فى عصره لا يعترفون إلا بمثال واحد هو الشعر الرومانى الجرمانى فإنه كان واحدا من قلة قليلة جدا لديه فهم للمثال اللاتينى للشعر والذوق السليم الفرنسى والشعر البليغ وراسين . فهناك محاضراته «عن الفن الدرامى»^(٨) و«محاضرة عن الفصاحة والتدهور الشديد فى ألمانيا»^(٩) . وهناك دفاعات عن الأدب الفرنسى . إن مولر يحتج ضد احتقار الألمان للشعر الفرنسى . «لا يوجد مخلوق يمكن أن يقول إنه يفهم اليونانيين والشعراء الرومانسيين إذا نحى الرومان والفرنسيين باحتقار جانبا أو العكس بالعكس . لا يوجد سوى معنى واحد ، معنى خالد واحد للفن ، وذلك يجب أن يكون قادرا على أن يسرى برقة وبود عبر فن كل العصور»^(١٠) ويقابل مولر بين الطابع التمثيلى للشعر الفرنسى والرومانى والطابع الشخصى للشعر اليونانى والألمانى وهو يعرف ما يهدف إليه المسرح الفرنسى: المعيار ، الكلية ، الشكل المغلق ، الصنعة الفنية ،

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٩

(٨) ألفت عام ١٨٠٦ وطبعت عام ١٨٠٨ ، على شكل كتاب عام ١٨١٢

(٩) ألفت عام ١٨١٢ ، وطبعت عام ١٨١٦

(١٠) أمشاج من الكتابة (١٨١٧) ، المجلد الثانى ، ص ٢١٨ - ٢١٩

النورانية ، الكلية^(١١) .

وهذه المناقشة للتراجيديا الفرنسية تتوسع فى «محاضرة عن الفصاحة» إلى الحديث عن الذوق السليم . إنه يجب استبعاد الذوق السليم على أنه ضحل : إن عصور الذوق السليم ، عصور بركليز وأوغسطس وليون العاشر ولويس الرابع عشر تأتى دائما عقب عصور الشعراء الأصلاء العظام ، عصور هوميروس ودانتى وشكسبير . ولكن لا يجب أن نعى عن عظمة كلا الشعراء الأصلاء والشعراء «الذين نتذوقهم» ، علينا أن ننفذ إلى الوضع الذى كتبوا فى ظلّه ، ويجب أن تحكمنا المشاعر والآراء التى كانت موجودة فى أصل العمل^(١٢) بل إن مولر ليدافع حتى عن الوحدات الثلاث (وهو شىء لم يُسمع به فى ألمانيا آنذاك) وإن لم يكن بالطبع بالحجج الطبيعية التى لدى أصحاب التنظير الفرنسيين فى الكلاسيكية الجديدة ، فإن حديثهم عن الاحتمال و«الطبيعة» يبدو له لغوا . إن الجمهور الفرنسى - على العكس - لا يعبأ بالطبيعة ، بل إنه حتى ليريد للفن أن يصمد بحدّة . لقد أقلعوا عن المبالغة بنفس الطريقة التى أقلع بها اليونانيون عن الأقنعة على خشبة المسرح . والسبب الحقيقى للوحدات لا يجب أن يكون طبيعيا ، بل بالأحرى :

«إن خشبة المسرح التراجيدية الفرنسية هى منبر خطابة واضح ، وهى قد نُصبت لهذا المكان الخاص ، لهذا العصر الخاص ، لهذا البلاط ، لهذا التجمع الشعبى الأصيل ، لأصحاب الألمعية التى تجمعت خلال عصر لويس الرابع عشر . إن التراجيديا الفرنسية .. تستهدف تأثيرا محددا جدا . . . وإن راسين

(١١) المصدر السابق ، ص ٢٢٤

(١٢) محاضرة عن الفصاحة ، بإشراف سالز ، ص ١٠٦

قد وضع أمام مكتبه صورة مملكته العظيمة والسلسلة الكلية لأبطاله والجماليات وهي ماثلة في عقله ، إنه راغب في أن يبهج فرنسا ولا يفكر في أى شيء آخر عداه والبريطاني يجب أن يظهر في زى هذا البلاط الفرنسي ، واستعادة الزى الروماني ستكون بلا ذوق ، لأن المتحدث سيكون عليه أن يتتهك قيوده ، وتغيير الوسط سيكون بلا ذوق ، لأنه سوف يعنى تظاهرا بالطبيعية التي قد تدمر كل بقية العمل وطابعه . إن خشبة المسرح التراجيدية الفرنسية تتطلب في لهجة كل الممثلين نوعا من الترنيمة المشتركة عندهم جميعا : والإنسان محتاج إلى أن يتذكر أنه لا يوجد إلا متحدث واحد هو الشاعر ، الشاعر البليغ . وإذا تحدث كل ممثل بطريقته وإيقاعه فسيصبح الأمر بلا ذوق كما لو كان الخطيب يريد أن يغير صوته ليحاكي خصمه عندما يقدمه في الحديث . إن التراجيديا الفرنسية لن تتحمل الموت على خشبة المسرح بمثل ما أن الحدث الخطابي لا يجب أن يقطعه أى عرض ، أى منظر على الإطلاق ، أى خصائص مسرحية مبالغة^(١٣) الذوق إذن هو القدرة على الفعل والتحدث والحياة وفق الغرض والأحوال والخصائص ، باختصار وفق الظروف التي يفرضها المجتمع . وهذا يعنى تجنب المبالغة ، استكمال ما فيه نقص ، بكلمة : الذوق يعنى العدل^(١٤) .

ويستطيع مولر أن يقوم بهذا الدفاع عن التراجيديا والذوق الفرنسيين لأن لديه إحساسا غير عادى بمكانة الأدب في المجتمع . وهو يتصور الكاتب (على أى حال على أنه نمط واحد من الكتاب) على أنه رجل يمثل على المجتمع ، خطيب . بل حتى سياسى بالمعنى العالى للكلمة . وهو نفسه كان خطيبا

(١٣) المصدر السابق ، ص ١١٠ - ١١١

(١٤) المصدر السابق ، ص ١١٣ - ١١٤

وسياسيا وأعجب بالخطباء العظام فى التاريخ وخاصة إدموند بيرك والذى شعر نحو أفكاره بتعاطف شديد .

وكما أنه رأى الكاتب ممثلا على المجتمع ، رأى أيضا تأثير المجتمع الذى يشلّ الكاتب . ولقد علق على محدوديات شاعر محلى مثل هانز ساكس^(١٥) ، مدركا أن «الوجود السياسى والاقتصادى والشاعرى يشترط كل منها الآخرين» . إن الشاعر لا يستطيع ألا يعبأ بالظرف الاجتماعى لبلده . والأدب الألمانى يعانى من اعتماده فى المعرفة على الكتب لا الحياة ، فإن كتاباته المثقفة ليست موجهة إلى جمهور خاص وإن شعراءه إنما يغنون لأنفسهم فى عزلة تامة . ويوصى مولر كعلاج القراءة بصوت عالٍ والتسميع والخطابة والدراما التى هى الفن الاجتماعى (على الحقيقة) . وهكذا فإن مولر - على عكس الأخوين شلجل - متذوق ومقدر لشيلر فقدّر رأى فيه خطيبا ناقصا ، وليس هذا لوما ولكنه مديح : إن شيلر رجل لديه غرائز سياسية واجتماعية قوية لم يجد أى تعبير آخر يعبر عنها فى ألمانيا فى عصره سوى الدراما .

والدراما نفسها تستطيع ، بل ويجب أن تكون اجتماعية على نحو أكبر بالاستجابة على نحو مباشر أكثر للجمهور . لهذا يزكى مولر بانتهاك الوهم الدرامى ومحاولات جرّ المشاهد إلى الحدث . وهو يقبل مخاطبة الجمهور (على نحو ما يفعل هارباجون فى نهاية مسرحية «البخيل» لمولير) ، والجوقة اليونانية والأحمق الشكسبيرى بل وحتى الإلغاء الكامل للحدود بين خشبة المسرح والجمهور فى كوميديات تيك الرومانسية . إن على الدراما أن تعود إلى شكلها الأصيل وأن تصبح احتفالية عامة لا أن تظل مجرد أبهة جوفاء أو مرآة

(١٥) المحاضرات ، ص ١٨٠

تعسة للعادات^(١٦) ومولر وهو يقتفى أثر فريدريك شلجل معجب إعجاباً كبيراً بشعرية أريستوفانيس والتي يفسرها بالمثل على أنها «تجلُّ لحرية الفنان»^(١٧).

والأكثر مدعاة للدهشة والأكثر خروجاً على المؤلف فى ذلك الوقت تقدير مولر حتى للمناظر الكوميديّة المنحطة والتجديفية الإلحادية فى مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى عن عذاب المسيح . ومولر يوافق عليها لأنه يدرك أنها لا تهاجم الدين فى حد ذاته (كما فعل فولتير) بل تهاجم إيمان الإنسان غير السديد والذي ليس على حق^(١٨).

وبالمثل يمكن لسقراط ويوريبيدس أن يريا نفسيهما فى موضع السخرية على المسرح ويمكنهما أن يضحكا مع الجمهور لأن هناك ربا يتربع على عرش خشبة المسرح . ولقد أعجب مولر بهولبرج^(١٩) وجوزى^(٢٠) وزكى أحابيل الكوميديا الإيطالية والارتجال والأقنعة التى هى اجتماعية فى تأثيرها . وهى تخلق الصلة المباشرة للصيقة بين الشاعر والممثل والجمهور . والأقنعة تذكرنا بعروض الأمس : ترتاجليا ، بريجللا ، بتالون ، تروفالدينو فهى تجمع - كما هو الحادث - «رأس مال من اللذة» يمكن منه أن يستمد الناس ما يريدون^(٢١) . وواضح أن هنا مصدر التقدير غير المعتاد من جانب مولر للكوميديا الشعبية فى

(١٦) أمشاج من الكتابة ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٦٧

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٧٥

(١٩) لودفيج هولبرج (١٧٥٤ - ١٦٨٤) أديب نرويجى مؤسس الأدب النرويجى والدنماركى جاب أوربا سيرا على

الأقدام وكتب ملحمة كلاسيكية وكوميديات للمسرح الدنماركى . (المترجم) .

(٢٠) كارلوجوزى (١٧٢٠ - ١٨٠٦) كاتب إيطالى هاجم البدع الدرامية وحاول إحياء الكوميديا . (المترجم) .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢٤٨

البندقية ولكاسبرل وتا دادل وتبتتر^(٢٢)

إن الكوميديا يجب أن تكون مفرطة جداً في المعاصرة أو محلية جداً ، فإن الكوميديا بدون مجتمع حقيقى مستحيلة . وفى الحقيقة إن تاريخ تلك الحقب التى كانت الحياة السياسية الحقة فيها فى حالة فورة^(٢٣) وفى المجتمع الحق يمكن لهارلكوين أن يكون فى حالة ألفة مع المشاهدين وهو على خشبة المسرح . وقد يشترك متحدث من الجمهور ، بل وقد يأتى وقت ترتفع الستارة فيه لا لكى يرى الجمهور الممثل فحسب بل أيضا للمثل كى يرى الجمهور^(٢٤) . ولم يحدث إلا مؤخراً أن حققت الدراما (الانطباعية) مثال موللر عن مثل هذا التعاون بين الجمهور وخشبة المسرح .

وهناك موضوعات أخرى متكررة فى نقد موللر للدراما لها أهمية كبيرة رغم أننا قد نجد إخفاقات فى صدق آرائه . وموللر مثل فريدريك شجل فى أخرياتة يصوغ بحدة كبيرة الفرق بين الأدب القديم والحديث بمصطلحات أفضلية المسيحية على الوثنية . وفى هذا الصدد فإن موللر يتمى إلى النزعة المضادة للهلينية الألمانية التى لم تكن ببساطة حديثة ، بالمعنى الذى كان فى القرن الثامن عشر ، ولكنها كانت نزعة مضادة للهلينية خارجة من الحمية المسيحية ، ولقد آمل موللر فى خشبة مسرح أكثر دينية عما كان يستطيع اليونانيون أن يحققوه^(٢٥) . ولقد ظلت التراجيديات اليونانية بالنسبة له تراجيديات القدر : الفكرة الساحقة للقدر هى فكر عنيدة ، والقدماء يعلموننا أن نحترق

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٨٤

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٤٦

(٢٤) المصدر السابق ، ص ١٨٥

(٢٥) المصدر السابق ، ص ١٥١

الموت وألا نقهره^(٢٦) لكن مولر عكس الأخوين شلجل وشلنج رغم ردّته إلى الكاثوليكية يرى المحدوديات الخطيرة عند كالدرون الذى مجّده رفاقه من الرومانسين على أنه التراجيدى المسيحى العظيم وكالدرون يتحدث بالمجاز والموسيقى وبالزخرفة الغريبة - ومن ثم فلا يمكن مقارنته بشكسبير الدرامى الحقيقى .

والمناقشة المستفيضة لشكسبير (وعلىنا أن نتذكر أنها سبقت «المحاضرات الدرامية» لأوجست فلهلم شلجل) هى على أى حال مخيبة للآمال فهى ينقصها تصور موحد يتجاوز التركيز المعتاد على ابداعية شكسبير . وهى تحتوى بالفعل على الكثير من الملاحظات المهمة التى أعتقد أنها أصيلة . وتجرى مناقشة مسرحية «حلم ليلة فى منتصف الصيف» فى إطار شكل رقصة وتحليل «هاملت» رغم أنه لا يظل رومانسيا فى تصوره لشخص هاملت يشير إلى ما اسماء مولر «المنظر المرآتية» مثل عرض تمثيلية داخل تمثيلية والمنظر عند قبر أوفيليا الذى يعكس كمرآة لهاملت تأثيره عليه لمقتل أبيه أو جريمته لبولونيوس على الأطفال الآخرين .

وهناك من الغرابة بما فيه الكفاية أن مولر يجد تصوره للتراجيديا الدينية ممثلا أفضل تمثيل فى «أجمونت» و«تاسو» لجوته . ففيهما خضوع تام للقدر يكافأ فى النهاية برؤية «الحرية الخالدة» . ويعتبر مولر ما يسميه الموضوع المتكرر «للصعود» ضرورى للتراجيديا المسيحية . ومسرحية «أمفيترزو» لكليست (والتي كتب لها مولر تصديرا كله حماس) تحقق وحدة ناجحة لما هو كلاسيك وما هو مسيحي . زيادة على ذلك ، يأمل مولر فى إعادة ميلاد فصاحة مسيحية

(٢٦) المصدر السابق ، ص ١٥٤

حقيقية يمجدها فوق المحادثة الفرنسية والخطابة المنبرية البرلمانية الإنجليزية على أنها هي فن المستقبل . وفي هذه الفقرات نسمع صوت عودة الملكية المضادة لنابليون والترعة المحافظة الأوربية . وهذا الجانب من مولر هو وحده الذى يهم تاريخيا اليوم . لقد شوش ما يبدو لى قيمة فريدة لاستبصاره بالفن الاجتماعى للدراما وفى التراث الحى للشعر (اللاتينى) البليغ .

المصادر والمراجع

.. ★ ..

Görres is quoted from *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften, I* (1803 - 08), ed. Günther Müller (Cologne, 1926) and *Ausgewählte Werke und Briefe*, ed. Wilhelm Schellberg (Kempten, 1911). On Görres: Franz Schultz, *Josef Görres als Herausgeber, Literaturhistoriker, Kritiker*, Leipzig, 1902.

Jakob Grimm's *Kleinere Schriften* (8 vols. Berlin, 1869 - 90) were edited by K. Müllenhoff and E. Ippel. Wilhelm Grimm's *Kleinere Schriften* are in 4 vols., ed. G. Hinrichs, Berlin 1881 - 97. In addition, I quote *Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm* (the correspondence), ed. Reinhold Steig, Stuttgart, 1904. Wilhelm Scherer's *Jakob Grimm* (Berlin, 1885) and E. Tonnelat, *Les Frères Grimm: leur œuvre de jeunesse* (Paris, 1912) are the best general books.

Arnim's *Sämtliche Werke*, ed. W. Grimm (22 vols. Berlin, 1839 - 56) has to be used, though far from complete. See also *Unbekannte Aufsätze und Gedichte*, ed. L. Geiger, Berlin, 1892. On Arnim: Herbert R. Liedke, *Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim*, New York, 1937. Kleist is quoted from ed. Erich Schmidt, 5 vols. Leipzig, 1904.

Adam Müller's *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* and *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland* are quoted from the reprints of Arthur Salz, Munich, 1920. *Über dramatische Kunst* is from *Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst*, 2d ed. Vienna, 1817. I could see *Von der Idee des Schönen* only in the partial printing in *Phoebus*, facsimile reprint 1924. On Müller: Louis Sauzin, *Adam Heinrich Müller (1779 - 1829). Sa Vie et son œuvre* (Paris, 1937), 662 pp.; and Oskar Walzel, "Adam Müllers Aesthetik," in *Romantisches* (Boon, 1934), pp. 11 - 250.

(١٢)

الفلسفة الألمانية

سولجر

يلوح كارل فلهلم فرديناند سولجر (١٧٨٠ - ١٨١٩) لأول وهلة عالم جمال آخر فى أعقاب شلنج وأحيانا فى الطريق إلى هيجل . لقد قام سولجر بانتقاد شلنج نقداً مريراً لما اعتبره مثاليته المجردة الزائفة وإقامته على حدة عالماً منفصلاً للجمال بحيث أن كل الجمال الفردى ليس إلا انعكاساً^(١) . لكن مثل هذا النقد لشلنج لا يجرى تبريره إلا بالنسبة لمرحلة من مراحل تطوره ، وهى الفقرات الأفلاطونية الجديدة فى كتابه « برونو » (١٨٠٢) ؛ زيادة على ذلك فإن سولجر نفسه كثيراً ، ما يقفز إلى عبادة صوفية للجمال الفائت للطبيعة . غير أن الجدل المحورى لسولجر هو أن الجميل لا يكون إلا فى مظهره العينى وفى انفصاله وفى محدوديته وفى حضوره ، وإن الفن هو وجودنا الواقعى المباشر الذى تجرى معرفته ومعاشته فى جوهريته^(٢) . ومن شعور سولجر العميق بتناقضات الوجود استخلص النتيجة الجريئة وهى أن السخرية هى مبدأ الفن جميعه . ومن هذه السخرية تمكن من إعطاء تفسير جديد للتراجيديا التى دعمها بنقد تطبقى كبير وخاصة عن التراجيديا القديمة وشكسبير وكالدرون .

والمكانة المحورية فى الفن الممنوحة للسخرية هى نفسها تبرز فكرة أن سولجر يستحق البعث اليوم عندما بدأت السخرية ثانية - وإن كانت بمعنى مختلف - تحظى بتمجيد فتصبح لها مكانة محورية فى نظرية الشعر . غير أن الصعاب الخاصة بعرض مكانة سولجر هى لسوء الحظ صعاب كبيرة للغاية لأن عمله الرئيسى « اروين » (١٨١٥) هو سلسلة من المحاورات الأفلاطونية جرى تأليفها على نحو متكلف وغامض حتى أن أعمالاً قليلة جداً حتى من الفكر

(١) اروين . بإشراف كورتز ، من مواضع متعددة

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٤

الفلسفى الألمانى يمكن أن يقارن بها فى الكثافة وعدم قدرتها على التوصيل والتواصل . ومن بين المحاورين الأربعة فإن أدالبرت يتحدث بصوت سولجر ، ويتحدث أسلم بصوت شلنج ويتحدث برنهارد بصوت فيشته ويبدو إروين على أنه المعلم والذى يطرح الأسئلة . غير أن شكل المحاورة الذى يكتمل بالإطار الروائى والرؤية القائمة على المجاز والكثير من المزاج المؤدب وإن كان وفق أنموذج أفلاطون وكتاب « برونو » عن شلنج - هذا الشكل للمحاورة يلائم سولجر ملائمة سيئة ويتسبب فى أخطاء عقله الذى يتلمس طريقه وعرضه المتسلق المبعثر ولحسن الحظ فإن « قراءة فى علم الجمال »^(٣) وإن كان مذكرات من محاضرات سجلها أحد تلاميذه ومن ثم فإنه عمل غير أصيل تماما يساعد إلى حد كبير على توضيح مكانة سولجر . وبجانب هذا هناك الكثير الذى يمكن تعلمه من كتاباته الثانوية من المدخل الذى كتبه لترجمته لسوفوكليس (١٨٠٨) ومن عرضه التحليلى المتطور والمسهب لكتاب أوجست فلهلم شلجل «محاضرات عن الفن الدرامى والأدب» (١٨١٩) ومن المراسلات وخاصة مع لودفيج تيك^(٤) .

ونحن لانحتاج إلى أن ندخل فى مناقشة فنية لعلم الجمال العام عند سولجر ويكفى لأغراضنا أن نعرف أن الجميل (وسولجر مثل شلنج لايعترف بالجمال خارج الفن) هو وحدة من العام والخاص ، وحدة المفهوم والتصور ، وحدة الماهية والواقع ؛ ومن ثم فإن الفن كله « رمزى » ، وهو مصطلح آخر

(٢) إشراف ك . و . ل . هايس ، ١٨٢٩

(٤) كل هذا فى المجلىين من كتاب « الكتاب والرسائل » بإشراف تيك ومون رومر . والمراسلات مع تيك أعيد

طبعها مع إضافات وملاحظات وقام بهذا برسى منتكو .

لتحديد هذه الوحدة : « إن الرمز هو وجود الفكرة نفسها . إنه فعلا ما يدل عليه . إنه الفكرة في واقعها المباشر . وهكذا فإن الرمز دائما حقيقى فى ذاته : وليس مجرد نسخة لشيء حقيقى »^(٥) وما يقال هنا عن الجمال والفن له مثيل فى نشاط الفنان . إن تخيل الفنان يعمل ليدمج وحدة فكرة الجمال مع تناقضات الواقع^(٦) . والتخيل متميز عند سولجر - كما هو متميز عند شلنج - عن الخيال ؛ فالخيال يمت إلى المعرفة العادية وليس سوى الوعى الإنسانى ؛ بينما التخيل الفنى هو مماثلة للإبداع الإلهى حيث يكون الفعل والتحقيق شيئا واحداً وهو هو نفسه . وأحيانا وخاصة فى كتابه « اروين » ، فإن هذه الوشيجة بين الإبداع الإلهى والإبداع الفنى يفترض فيها أنها هوية كاملة تقريبا ، وهى المناسبة للتمجيد الشديد للفنان باعتباره فنيا ومبدعا . والتخيل فى أحوال سولجر الأكثر تشنجا يعنى مجرد الإبداع بمعنى أن الإرادة والتنفيذ هما شيء واحد فى الفن . إن مجرد الخطأ ، مجرد القصد لا يمكن إطلاقا أن يضع عملا فنيا ؛ إن العمل الفنى هو النشاط نفسه . ومن خلال العمل الفنى وحده يتعلم الفنان ما سبق أن أراده بنشاطه^(٧) . وإن كروتشه وكولنجوود عالمى الجمال قانعان بهذا التوحيد الكامل للفن مع الفعل التخيلى الباطنى والمكانة المحورية للسخرية تترتب على هذا المفهوم للتخيل . وإن مصطلح السخرية يرد لأول مرة بشكل بارز قرب نهاية كتاب « إروين »^(٨) باعتباره اسما لإحساسنا بزوالية الأشياء ، أو كما يقول سولجر كثيرا إحساسنا « بعدم » هذه الوحدة المؤقتة للكلية والجزئى ، للماهية والواقع ، والتى تختلف عن الإبداع الإلهى بأنها وهم

(٥) قراءة فى علم الجمال ، ص ١٢٩

(٦) المصدر السابق ص ١٨٧

(٧) المصدر السابق ، ص ١٨٥ ، ص ١١٥

(٨) « إروين » ، ص ٢٨٧

جمالى . ويقول سولجر بجلاء إن السخرية لا شأن لها بالتزعة الساخرة على نحو ما نجدها عند لوسيان والذين يحاكونه من المحدثين (وهو يذكر من ضمنهم فيلاند)^(٩) . إن السخرية ليست ذاتية غير مسئولة أو مجرد تفوق كلامى ، وإن كان سولجر يحبذ تحطيم الوهم على أنه حيلة من حيل الفن الدرامى . وقد استمتع بالكوميديات الرومانسية لصديقه تيك^(١٠) . إن السخرية عند سولجر هي سخرية سوفوكليس وشكسبير ، إنها ذروة موضوعية الفنان ، إنها تصالح الأضداد^(١١) ، تصالح الشعور واللاشعور ، تصالح «الفطنة» و «التأمل»^(١٢) . وهكذا يستطيع سولجر أن يتحدث عن السخرية على أنها « المحور الأساسى للفن ونتقبل عبارة أحد المتحاورين فى محاورته من أنه « يذيب طبيعة الفن فى السخرية » . وفى « المحاضرات » يقال لنا عدة مرات أنه «بدون سخرية لا يوجد فن»^(١٤) وأن السخرية تشكل «طبيعة الفن ، تشكل معناه الأقصى»^(١٥) . إن السخرية ليست حالة فردية عرضية للفنان ، بل هى الجرثومة الحية القصوى لكل الفن^(١٦) . إن السخرية تعنى وعى الفنان بأن عمله رمزى وأنه واع بما هو إلهى وفى الوقت نفسه واع بعدمنا^(١٧) .

(٩) قراءة فى علم الجمال ، ص ٢٤٥ ، ص ٢٤٧

(١٠) انظر . الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٥٥٥

(١١) اروين ، ص ٢٩١

(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٢

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٧

(١٤) قراءة فى علم الجمال ، ص ١٩٩

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٤١

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٥

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٢

هذه العبارات العامة تتضح بشكل كبير فى نقد سولجر التطبيقى وفى إشكالياته . وإن استعراضه التحليلى « محاضرات عن الفن الدرامى » لأوجست فلهلم شلجل (١٨١٩) ذات دلالة خاصة . إن سولجر بصفة خاصة غير راضٍ عن تفرقة شلجل بين التراجيديا والكوميديا كتناقض بين الجدّية والمرح ؛ لابد من وجود شيء مشترك بينهما وهذا الشيء المشترك كما يقول سولجر هو « الصراع الكلى بين الشيء الناقص فى الإنسان ومصيره الأعلى » ؛ بقول آخر الاستبصار بعث الأمور الإنسانية^(١٨) . والسخرية هى الحالة التى فيها تحطم هذه التناقضات نفسها . فكيف يتأتى للشعر الدرامى والعرض المسرحى أن يوجد بدون السخرية ؟ إن مرارة أسخيلوس وقسوة شكسبير تمزقنا إذا لم ترفعنا السخرية فوق كل شيء . إننا نشمئز من نزعة أريستوفانيس الطبيعية إذا كانت مجرد نكتة ولم ترجعنا إلى شعور خالص بالبراءة وسط الحسيّة المتوحشة^(١٩) . ويتشكى سولجر من أن شلجل لم يذكر السخرية سوى مرة واحدة وأنه منع تداخلها مع ما هو تراجيدى . وبالسخرية الأصيلة فإنّ العكس هو الصحيح : « إن السخرية تبدأ بتأمل مصير العالم على نحو متسع »^(٢٠) ، إنها هكذا فى قلب التراجيديا والكوميديا عند شكسبير وبمثل ماهى عند سوفوكليس (و) أريستوفانيس .

ونقد سولجر الموجّه لأوجست فلهلم شلجل إنما هو موجه ضد إهماله للسخرية وضد نظريته الكلية عن الدراما والتى تبدو فى نظر سولجر مصطنعة

(١٨) الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ١٢

(١٩) المصدر السابق ، ص ١٤

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٦٧

وليست فلسفية حقا . وعلى أى حال ليس هذا نقدا مُقنعا لمفهوم فريدريك شلجل عن السخرية رغم محاولة سولجر فى مناسبات أخرى أن يميز سخريته عن الهزل الماجن وعن مجرد التزعة الذاتية والمزاج غير المسئول الذى ينسبه لمفهوم فريدريك شلجل . إن سولجر يتجاهل الجانب « الموضوعى » فى نظرية فريدريك وإن كان هذا هو بالفعل مصدر تصوره . وهيجل يقف فى صف سولجر ^(٢١) ومن ثم يبالغ فى الهوة بين فريدريك شلجل الذى يحتقره وسولجر الذى يعجب به . إن السخرية الرومانسية عند هيجل على نحو ما هى مستمدة من فريدريك شلجل هى مجرد عبث ، مجرد « نزعة احتمالية » . (لقد اعتقد دائما أن تحول فريدريك شلجل هو نزعة انتهازية) ، بينما سخرية سولجر هى عنده « تصوف » يرى الأشياء كنوع ثانوى من الخلود . وكيركجور فى رسالته العلمية عن السخرية (١٨٤٤) يشارك هيجل الرأى ويعد سخرية سولجر « نوعا من الصلاة التأملية » ^(٢٢) . غير أن كلا هيجل وكيركجور يضعان ثقلا شديدا على فقرات معينة عند سولجر تؤيد هذا التفسير الصوفى . لقد تجاهلا أن سولجر قد يأخذ نظرتة المتعلقة بتصالح الأضداد فى الفن أخذا جادا ويرى السخرية فى كلا التراجيديا والكوميديا . إنها ليست حالة واحدة بل هى وحدة وتصالح الحالات .

ويصبح هذا واضحا عندما نفحص مناقشة سولجر للتاريخ والأنماط الرئيسية للدراما . وسولجر وهو يستعرض على نحو تحليلى المفهوم اليونانى للدراما

(٢١) انظر ١٨٢٨ عرض تحليلى لكتاب « الكتابات والرسائل » فى الأعمال الكاملة ، إشراف جلوكتر ، المجلد

العشرون ص ١٢٢ - ٢٠٢

(٢٢) فحوى السخرية (ميونيخ ، ١٩٢٩) ص ٢٢٣

يرفض مفهوم شلر عن التراجيديا على أنها تمرد حرية الإنسان ضد الضرورة .
ووفق ما ذهب إليه سولجر فإن التراجيديا تقتضى موت الفرد لكى يمكن للنوع
أن يزدهر فى إنعكاس القوانين الخالدة^(٢٣) . وفى مسرحية « أنتيجون »
لسوفوكليس فإن القوة الخالدة للعادة المقدسة تتصر على الحق الفج للأصل
الإنسانى الخالص . وكلا الجانبين - أنتيجون وكريون - هما يكفران عن الانقطاع
الذى لاتواصل فيه بين الخالد والمؤقت^(٢٤) . وسولجر وهو يحلل « أوديب »
يؤكد « أوديب فى كولونوس » ، فأوديب الذى ضربته يد القدر أصبح شخصاً
مقدساً : لقد تحول ويموت موتاً مباركاً^(٢٥) . وهكذا فإن التراجيديا ليست الشفقة
على البطل ، وليست هى مشهد هزيمة الإنسان جسمانيا وانتصاره خلقياً .
وليس حقيقياً أن أوديب يثور ثورة روحية ضد قوة القدر القاسية ؛ بل إن
سوفوكليس بالأحرى يتوجه « كشهد القوانين المقدسة » ويمجد هلاكه نفسه^(٢٦) .
ومن ثم فإن التراجيديا اليونانية هى « أصدق عرض للنوع باعتباره المولود الأول
والفرد باعتباره المولود الثانى »^(٢٧) . وسولجر سبق هيجل بنظريته فى التراجيديا
كما سبق نظرية هبل الذى أعلن اتفاقه مع سولجر^(٢٨) وإن كان كلا هيجل وهبل
صاغوا الصراع التراجيدى على نحو أكثر أخلاقية بشكل خالص ؛ بل وحتى
فى إطار اجتماعى وسياسى .

(٢٣) الكتابات والرسائل ، المجلد الثانى ، ص ٤٥٦

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٤٦٦

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٤٦٩

(٢٦) أروين ، ص ٢٥٨

(٢٧) الكتابات والرسائل ، المجلد الأول ، ص ١٧٧

(٢٨) هبل ، « ضوء النهار » ، مدخل بتاريخ ٢٣ يوليو ١٨٥٦

وبالنسبة للكوميديا فإن سولجر يرفض تفسير شلجل لأريستوفانيس وكذلك يرفض تأكيده على المثال الكوميدي على أنه حتى خالص وعلى دور الصدفه والهوى فى الكوميديا القديمة . وهو بالأحرى يحاول أن يظهر أنه لا يمكن أن تكون مجرد هوى أو فوضى بل إن نظاماً أعلى ، نظاماً عالمياً خيالياً لايجرى استيعابه إلا بالسخرية هو الذى يجب الإقرار به^(٢٩) . وكذلك ، فإن الكوميديا اليونانية المتأخرة والكوميديا الحديثة (عند مولير مثلاً) يجرى الدفاع عنها ضد تحامل شلجل المضاد للواقعية : إن الواقعى يجب عرضه فى اكتماله وفى تناقضاته والمعنى الكلى للحياة فى كل دقائقها وقراراتها^(٣٠) .

وتجرى مناقشة الدراما الحديثة بالإشارة إلى شكسبير ؛ ويطور سولجر التقابل الشائع المستمد من شلجل بين التراجيديا اليونانية عن القدر والتراجيديا الحديثة عن الشخصية . لكن سولجر على عكس شلجل لا يرى فى درامات شكسبير شكلاً محايداً جديداً ، خليطاً من الكوميديا والتراجيديا ، لكنه يبين أن تمثيلات شكسبير تنقسم بسهولة إلى جنسين : الكوميديا والتراجيديا وهما مرتبطتان على نحو ما ترتبط الماهية بالمظهر . ويلعب شكسبير فى الكوميديا بالوهم ويقودنا من التافه إلى ما هو أكثر عمقاً وأكثر دلالة . ويحاول سولجر أن يحطّ من شأن كوميديات شكسبير وفق نظريته مع وجود بعض النتائج الغريبة . فمسرحية « دقة بدقة » تبدو لنا كوميديا خفيفة ، و « خاب سعى العشاق » يقرنها مع « حلم ليلة فى منتصف الصيف » فى

(٢٩) الكتابات والرسائل ، الجلد الثانى ، ص ٥٣٦

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٤١

أعلى مكانة^(٣١) . ودور الكوميديا وأهمية الحمقى والهزليين فى التمثيليات التاريخية والتراجيديات تتحدد إذن بنظرية الأضداد ، نظرية الحقيقى والوهمى . ويعلق سولجر على شخص « هاملت » ويقول إنه لا يحتاج إلى وجود أى غبى حوله لأن الغباء فى نفسه ؛ وهو يسخر ويعكس نفسه^(٣٢) . وفورتنباس ضرورى فهو الذى يفتح الدرب النهائى المفضى إلى حياة جديدة كما فى التصالح الساخر بين العائلات فى نهاية « روميو وجوليت » .

وكالدرون الذى يمجّده شلنج على أنه أنموذج التراجيديا الدينية الرومانسية يجرى تصويره بمزيد من النقد^(٣٣) ، فأساطيره مجردة ؛ وهو كاتب أساسا بالمجاز وبالشكل التقليدى وكل شىء قد استقر عن ذى قبل ؛ ونظام عالم من الحب والشرف والدين هو مجرد مادة للموضوع . ويحتج سولجر البروتستى ضد محاكاة كالدرون التى لا يمكن أن تكون إلا محاكاة خارجية وجوفاء .

ويجرى تناول الألمان بقسوة شديدة طوال نقد سولجر . إنه يدافع عن تمثيلات لسنج باعتبارها أصيلة وألمانية ، لكنه يستبعد مسرحية « ناثن الحكيم » على أنها تبشير . وهو يمدح « تاسو » و « فاوست » لجوته ، لكنه يلاحظ أن الحالة العقلية لفاوست التى تقوده عبر تزعزع روحى إلى السحر وإلى اتفاق مع الشيطان ليس لها إلا صلة واهنة بالحدث الخاص أى المسألة المتعلقة بالبطلة جرتشن^(٣٤) . ورغم أنه يمدح شيلر بشكل كبير كشخص فإنه ينقده بقسوة بسبب

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٥٧٢ - ٥٧٥

(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٥٧٢ - ٥٧٥

(٣٣) عن المصدر السابق ، ص ٦٠٠

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٦١٧

تمثيليّاته المجردة المثالية . وتبدو له مسرحية « وليم تل » مسرحية من أضعف المسرحيات بسبب التصوير المشوش والملّء بالشك لفعل البطل^(٣٥) . وعلى أى حال يثنى سولجر على تيك بالحاح وخاصة على عمليّة «الوهن» و « الاستعداد للرحيل » و يتبين عظمة هينريش فون كليست^(٣٦) . وهذا المديح يتناقض بشدة مع احتقار سولجر الذى يكتنه لجريلبارتسر^(٣٧) : فإن «أهنفراو» هى «نفاية» و « سافو » هى قصة حب سوقية مليئة بالعبث^(٣٨) .

وليس من السهل أن نحطّ من شأن مكانة سولجر النقدية فإن تعاطفاته وإعجابه مركز على سوفوكليس وشكسبير . وإن اهتمامه بمعاصريه محدود (وتيك يعنفه بسبب بروده تجاه نوفالس)^(٣٩) . ومن ثم يصعب أن نعد سولجر رومانسيا بالمعنى العادى . فيبدو أنه ليس لديه أى اهتمام بالشعر الغنائى أو الرواية فيما عدا « وشائج مختارة » لجوته وإلى مدحها مديحاً شديداً وفق نظريته فى الدراما التراجيدية . بالأحرى فإنه بفلسفته فى السخرية والوحدة الجدلية للأضداد عنده وتأكيد على الحضور العينى للجمال وتراجيديا التصالح عنده فإنه يمت إلى جماعة النقاد الذين يحبذون النظرة الرمزية أساساً للفن على أنه تخيل .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٦٢٠

(٣٦) رسالة إلى تيك ٤ أكتوبر ١٨١٧ ص ٣٧٦ - ٣٧٨ :

الكتابات والرسائل ، المجلد الأول ، ص ٥٥٨ - ٥٦٦ وانظر ص ٥٤٤

(٣٧) فرانز جريلبارتسر (١٧٩١ - ١٨٧٢) كاتب مسرحى نمساوى (المترجم)

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٦٣٦ ورسالة إلى تيك فى ٢ أغسطس ١٨١٨ متنكو ، ص ٤٦٩ - ٤٧١ والكتابات

والرسائل ، المجلد الأول ، ص ٦٥٢ - ٦٥٥

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٥٨٥

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٧٥ - ١٨٥ (١٨٠٩) وانظر قراءة فى علم الجمال ، ص ١٧٧

شلييرماخر

يعدّ فريدريك شليرماخر (١٧٦٨ - ١٨٣٤) أهم لاهوتى من أتباع لوثر فى القرن والمترجم والمفسر الألماني لأفلاطون ، وهو يكاد يكون مجهولا كعالم جمال قبل أن يعيد الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه اكتشاف مذهبه ويصفه بألفاظ تمجيدية فى كتابه « علم الجمال » (١٩٠١) . لقد حاضر شليرماخر عن علم الجمال أولاً عام ١٨١٩ ثم عام ١٨٢٥ ومرة أخرى فى ١٨٣٢ - ١٨٣٣ ودورة المحاضرات الأخيرة نشرت من خلال مسودة أحد الطلاب عام ١٨٤٢ لكنها أثارت ملاحظات عدائية أساسا من مؤرخى علم الجمال الهيجليين وأتباع هربرت^(١) . وفى عام ١٩٣١ نشر رودلف أودبرخت المذكرات الخاصة بالدورتين السابقتين للمحاضرات وحللها باستفاضة وذكر أنها تمثل صورة تفوق بكثير المحاضرات المتأخرة^(٢) . وعلى الإنسان فى الحقيقة أن يعرف بأن طبعة عام ١٨٤٢ هى تأليف مفكك تكرارى للغاية . ومع هذا فإنها تمثل على عكس رأي أودبرشت مرحلة أكثر نضجاً نوعاً من تفكير شليرماخر . والتغيرات بين ١٨١٩ و ١٨٣٢ - ١٨٣٣ تبدو لى على أى حال أنها ليست أساسية حقاً . وسوف أستخدم كلا الطبعتين بدون تفريق .

يختلف علم الجمال عند شليرماخر عن أنساق معاصريه . وإرهاصاته نجدها فى أفكار بومجارتن (هناك جوهان أوجست ابرهارد وهو أحد أتباع بومجارتن وهو أستاذ شلرماخر) وفى أفكار هررد أكثر مما هى فى أفكار كانت

(١) انظر : ر . زيمرمان « أوجه علم الجمال » (فيينا ، ١٨٥٨ ص ٦٠٨ - ٦٢٤ : ادوار دفون هرتمان . علم الجمال الألماني منذ كانت (برلين ، ١٨٨٦) ص ١٥٦ - ١٦٩ هنا يسمى هرتمان محاضرات شلرماخر «مواظ بعد الظهر زئبقية ألقاها واعظ فى هنياته » هـ . لوتزه : أوجه علم الجمال فى ألمانيا (ميونخ ، ١٨٦٨) ص ١٦٢ - ١٦٧ وهو يستبعده .

(٢) انظر الطبعة والكتاب فى القاتمه البيولوجرافية

وشيلر أو منافسيه العظام شلنج وهيغل . ومن الحق أن شليرماخر فى سنواته الأولى كان صديقاً مقرباً لفريدريك شلجل ونوفاليس . ولقد ساهم فى كتابه « الأثينى » والدفاع الذى ورد فى « الرسائل المؤكدة » (١٨٠٠) ورواية شلجل « لوسنده » ضد الاتهام بالغموض وفى « حديث عن الدين » الذى جرى عرضه فى صورة عاطفية وجمالية مفرطة للدين والذى أسماه « ديانة الفن »^(٣) . ولكن من محاضراته الأخيرة عن علم الجمال عندما كان يطور نسقا لفلسفة الأخلاق والجدل والميتافيزيقا تخلفت آثار قليلة عن ارتباطاته بالدائرة الرومانسية . إنه الآن يرفض بشكل قاطع رأى القائل إن الفن هو طريق إلى المطلق وأن له وظيفة ميتافيزيقية أو ادعاء . إن فنون الفعل والرقص أكثر من فن الشعر تشكل نقطة انطلاق علم الجمال . إن الفن عند شليرماخر هو وعى ذاتى ، تعبير ذاتى^(٤) . وفعل الإبداع هو التعبير ، هو التجلّ الذاتى ، هو تحديد وتخراج للشعور . والعمل الفنى كموضوع والتأثير على جمهوره يتضاءل أو بالأحرى يعد مجرد نتيجة مع الفعل الحاسم للتعبير الحر . وفعل التأليف بالكلمات أو الحجر أو الألوان أو الأصوات هو فعل تواصل مطلوب أخلاقيا واجتماعياً من الفنان لكنه ليس العمل الفنى الأصيل ذاته . هناك الكثير من أفعال الفن أكثر من الأعمال الفنية بتأكيد مختلف نوعا ما يمكن لشليرماخر أن يقول : « إن الصورة الباطنية هى العمل الفنى السديد »^(٥) .

(٣) عن شلير ماخر فى بواكيره انظر السيرة الجميلة التى كتبها دلتاي ، وتحليله لرواية « لوسنده » ، الرسائل ،

الطبعة الثانية ، ص ٥٤٠ وما بعدها .

(٤) قراءات فى علم الجمال ، بإشراف لوما تزش ، ص ٦٧ ، ص ١٢٢

(٥) المصدر السابق ، ص ٥٨

وعلى أى حال سوف تقع فى الخطأ إذا ما فسرنا عبارة مثل العبارة الأخيرة على أنها تعنى أن شليرماخر يركز على «الرؤية الباطنية» الأفلاطونية للفنان . إنه لا يستخدم كلمة «صورة» إلا فى سياق الشعر وفن التصوير . وهو بصفة عامة يسمى الفن «الوعى الذاتى» بل حتى يسميه «الشعور» ، «الحالة»^(٦) . هذا الوعى الذاتى هو وعى بدون موضوع أو مفهوم . الفن إذن ليس محاكاة للطبيعة أو معرفة عقلية . إن الفن لا يمثل الجمال الخارجى أو حتى يبدع الجمال . الوعى الذاتى الفنى هو بالأحرى معرفة فردية ذاتية حدسية لاشأن لها باللذة أو بالألم والتي تصبح منظمة وكاملة فى عملية التعريف ذاتها . الفن إذن نشاط مستمر ، مرتبط بحلم اليقظة ، «إنه خلفية مظلمة لا ينبثق منها بوضوح إلا ما يدفع الفنان إلى الإنتاج الخارجى»^(٧) . ومصطلح «الشعور» لا يجب أن نفسره على أنه يعنى تدفق الوجدان مباشرة أو أى مرجعية من هذا النوع . فليس هذا كافيا للفن . بل بالأحرى إن عناصر «الجمع» ، قهر لحظة الإثارة أمر حاسم . إن الوعى الذاتى متطابق تماما حقا مع «التخيل المنتج» الذى يميزه شليرماخر بوحدة عن التخيل المترابط الشائع ، المرتبط بالذاكرة^(٨) .

ومن وجهة النظر هذه يمكن لشليرماخر أن يستعيد الكثير من مشكلات علم الجمال القديمة . إنه لا يتأمل إطلاقا فى العبقرية لأن كل الناس فنانون بالمعنى الذى عنده وإن كانوا بدرجات مختلفة ؛ وهو لا يتجادل فى الذوق إلا

(٦) مصطلحا «الشعور» و«الحالة» يسودان فى

(٧) المصدر السابق ، ص ٨٠ - ٨١

(٨) انظر : أودبرشت : «نسق شليرماخر» ، ص ٨٢ ، ٩٧ عن التخيل ، المصدر السابق ، ص ١٠٢ وعلم جمال شلير ماخر ، بإشراف أو برشت ، ص ٩٦ والفرقة التى يقوم بها شلير ماخر واضح أنها مستمدة من تتنز (انظر : أوبرشت : نسق شليرماخر ، ص ١٠٢) وهذا يتفق مع تفرقة كولردج بين التخيل والخيال والذى ينقص فحسب هو البناء القومى المصطبغ بفلسفة شلنج .

لكى يقول إنه مراعاة الوعي الذاتى ، الإنتاجية الأولية^(٩) . وهو لا يحتاج إلى أن يتأمل فى جمهور خاص للفن . يقول : « إن الفنان لن يكون قانعاً بأن ينتج التجربة نفسها فى كل الناس . والمعيار الكامل للعمل الفنى لا يمكن أن يتحقق إلا فى التعديلات اللامتناهية للتأثيرات . والتأثير لا يمكن حتى أن يكون موضوع نظر الفنان »^(١٠) ، ولا توجد هرمية للموضوعات ، ولا هرمية للفنون أو الأجناس الأدبية . « كل عمل فنى يجب أن يُنظر إليه بشكل مطلق فى ذاته ، يجب أن تكون له قيمته المطلقة »^(١١) . وشلير ماخر بوضع كل شىء فى الفعل الباطنى للفنان يجب أيضاً أن يقلل الفروق بين الفنون ؛ فهى فى الحقيقة واحدة ، بمثل ما أن هناك « ذوقاً فنياً » واحداً . وهو يلتقط موضوعات متكررة فى التأمل الرومانسى عندما يلمح إلى وحدة الأحاسيس ويتبع التحويلات بين الفنون ويأمل فى وحدة مطلقة لها جمعاء^(١٢) .

ولدى شلير ماخر مشقة كبيرة بالنسبة للعمل الفنى المنجز وتنوع عوالم الفنون المختلفة والتأثير الاجتماعى للفن . وهو مثل كروتشة تنقصه الشجاعة الكاملة لقناعاته برفض المشكلة الكلية الخاصة بتصنيف الفنون أو حل مشكلة «التخارج» بأن يعلن بشجاعة أن الحدس والتعبير واحد . وأحياناً يقترب من مثل هذا التوحيد . وهو يقول إن « العمل الفنى الأصيل هو عمل باطنى محض ، وتجسيده فى مظهر هو عمل ثان » ، ولكنه من جهة أخرى يدرك أن

(٩) اوديرشت (مشرف) ، علم الجمال ، ص ٤

(١٠) المصدر السابق .

(١١) المصدر السابق ، ص ٨٧

(١٢) لوماتزش ، ص ١١٨ وما بعدها ص ٦٦١ وما بعدها ، ص ٦٩٠

هاتين المرحلتين متميزتان ، وأن الشاعر « داخل نفسه لا يستطيع أن يتج إلا فى شكل اللغة »^(١٣) . بل إنه ليوحى بأن هذا التوحيد بين التصور الباطنى واللغة قد يستخدم كمعيار للكلية وبالتالي كمعيار للقيمة . والقصيدة الكاملة سوف تتم بضربة واحدة^(١٤) . ومع هذا فهو يعتبر هذا الموقف فريداً بالنسبة لفن واحد - ألا وهو الشعر - بينما الفنون التشكيلية يرى من خلالها أن الفرق بين التصور والتنفيذ لا يمكن قهره .

وعادة ما يعمل شليرماخر بشكل ما لكى يميز ويصف المراحل المختلفة لفعل الإنتاج - المزاج ، اللعب الحر للتخيل ، « الصورة الأصلية » ، التطوير .^(١٥) وهو يحاول أن يصنف الفنون بعد كل هذا حتى وإن كان يعترف دائماً بالهزيمة المطبقة . وهو يبرهن على وحدته العقلية عندما يعترف صراحة بالمصاعب التى تواجهها نظريته ويرى أنه لا يستطيع أن يقهرها داخل خطاطيته .

ويبدو هذا واضحاً بصفة خاصة فى مناقشته للشعر . فالشعر يعرفه بأنه « إنتاجية حرة باللغة »^(١٦) . والعلاقة بالواقع تصل إلى أدناها : إن الحقيقة التاريخية والدقة الوصفية غير جوهريتين . غير أن شليرماخر فى عصره كان يصعب عليه أن يفكر فى تطوير نظرية للشعر على أنه مجرد حلم أو كلمات جوفاء أو موسيقى . وكان عليه أن يتبين « اتجاهها نحو الحقيقة » وإن كان هذا لا يمكن بالطبع أن يكون حقيقة الحلم . ولقد حلّ المشكلة بقسمة اللغة إلى وظيفتين : صوتها الموسيقى ومعناها المنطقى . والشعر فوق كل شيء

(١٣) المصدر السابق ، ص ٦٨٦

(١٤) أودبرشت ، علم الجمال ، ص ٢٨٢

(١٥) المصدر السابق ، ص ٢٦ ، ص ٥٢ وفى صفحات متفرقة عديدة

(١٦) لوماتزش ، ص ٦٢٦

صوت ، « كلية من الصوتيات » التى يدركها شليرماخر - بالمماثلة مع الموسيقى - على أنها تعبير عن تيار الوعى الذاتى ، « التغير الباطنى للوجود » ، إنه « الذاتية الخالصة للمزاج الباطنى »^(١٧) . وفى الوقت نفسه يستخدم الشعر بمعنى اللغة بإرغام اللغة - التى هى دائماً عامة - على عرض الجزئى : إن الشاعر يبعث صورة محدودة مفردة تماماً جزئية . إن الشعر مزدوج : إنه تشكيل يمثل « الموضوعية الخالصة للصورة » وهو موسيقى يعبر عن المزاج الباطنى^(١٨) . هذه الثنائية تفيد فى تدعيم فروق الأجناس الأدبية القديمة : الغنائى موسيقى والملحمى والدرامى تشكىلى . والدراما هى شعر فى اتحاد مع فن التمثيل ، والملحمة تميل إلى النحت ، والشعر الغنائى يميل إلى الموسيقى . ويدرك شليرماخر أن هذه الفروق التاريخية فى أيامه ضبابية - فهناك دراما الغرفة وهى دراما سرية وشعر غنائى بدون موسيقى ، وملحمة غير مصطبغة بصبغة النحت . لكنه لا يعبأ بالضبابية . «إننا لانستطيع أن نتوقع فروقا دقيقة فى أى فن عما فى أى شىء آخرحى»^(١٩) .

وهو فى مناقشته المستفيضة لأشكال الشعر ووظائفه يزداد انحرافا عن نظريته الأساسية ويضطر إلى إدخال أفكار غريبة عن فروضه الأصلية . وهو فى مواجهة الإلزام بإنتاج فن شعرى يصبح معتمداً على النظريات السائدة التى لاتكاد تكون لها صلة باستبصاراته الشخصية . ومن ثم فهو يطرح (أنماطاً) فى الشعر ، والأكثر مدعاة للدهشة أنه يأخذ بوجهة نظر فى الفن قومية شديدة . ويرجع هذا فى جانب منه إلى إدراك أن كل لغة لها نسقها الوزنى^(٢٠) . ولكنه

(١٧) المصدر السابق ، ص ٦٢٢ ، ص ٦٤١ ، ص ٦٤٢

(١٨) المصدر السابق ، ص ٦٤٢

(١٩) أوبرشت ، ص ٢٦٦

(٢٠) لوماتزش ، ص ٦٦٢

يشتط لحد القول : « إن رفاق الريف وحدهم هم الذين يفهم كل واحد منهم الآخر بالحيوية المباشرة »^(٢١) وهو يرسم تفرقة بين الفن الاجتماعي والفن الدينى . وهو من جهة يتخذ دفاعاً روحياً عن الشعر الشبقى (الذى يميزه عن كتابة الفحش)^(٢٢) ، ومن جهة أخرى يعيد إدراج الدور الدينى للفن الذى يمكن أن يقهر الحدود القومية ويحقق وظيفة أخلاقية . وهو يستطيع أن يحدد استخدام الفن بالمصطلحات الكلاسيكية الجميلة . « إن الفن يجب عليه أن يؤثر فى تطهير العواطف »^(٢٣) .

وهو فى فن الشعر الخاص به يناضل ضد عديد من الأفكار المتناحرة وهو لا يحقق دائماً نجاحاً . وأكبر اسهام له فى دراسة الأدب هو دراسة عينية جاءت فى علم التفسير ، أو بدقة أكبر فى « علم التأويل » حيث كان - مع فريدريك شلجل - واحداً من أوائل أصحاب النظريات فى هذا المجال . وتأملاته التأويلية تتوازى وتصور علم الجمال عنده ، وهى مثال عيني للتناول نفسه والصعوبات الكامنة فيه . يقول شليرماخر إن التأويل ليس هو الامتياز المقصور على فقه اللغة الكلاسيكى أو الدراسات الإنجليزية أو حتى الدراسات الأدبية بصفة عامة ، بل إنه ينطبق أيضاً على كل أفعال التعبير الإنسانى حتى بالنسبة للردة الدينية^(٢٤) . وشليرماخر بمثل ما هو الحال فى علم الجمال عنده يُنقص من قدر فعل التواصل . وهو هنا فى علم التأويل يستبعد التفرقة بين « الفهم » و « التأويل » ، إنهما لا يختلفان الاختلاف الحديث الباطنى عن التحدث بصوت مسموع^(٢٥) . والتأكيد الرئيسى يقع على الشعور والحدس ، « والتنبؤ » كما يسميه لعقل المؤلف أو المتكلم^(٢٦) .

(٢١) أودبرشت ، مشرفاً ، علم الجمال ، ص ٨٨ وعند لوماتزش ، ص ٢٧٥ وما بعدها .

(٢٢) أودبرشت ، مشرفاً ، علم الجمال ص ٧٤ - ٧٥ وهناك دفاع معاتل فى « رسائل محققة عن لوسنده » ١٨٠٠

(٢٣) أودبرشت ، مشرف ، علم الجمال ، ص ٢٨٧

(٢٤) الكتابات والرسائل بإشراف جوناكس ، ٢٥١

(٢٥) المصدر السابق ، ٢٨٢

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٥٤

وشليرماخر يتصور هذا « التنبؤ » أساساً كالتقاط مباشر للكل ، لكن ، واضح أنه يصف أيضاً أولاً ما كان يسمى دائرة الفهم . « إن التفاصيل لا يمكن أن تُفهم إلا بواسطة الكل ، وإن أى تفسير للتفاصيل يفترض فهم الكل »^(٢٧) . والعلامة بين العمل والمبدع ، بين التأمل والتأليف يجب فهمها على أنها دائرة . إنها ليست « إثماً » على الإطلاق ، بل هى ضرورة لكل فهم للتعبير الإنسانى^(٢٨) . وبجانب هذه العملية (التنبؤية) يدرك شليرماخر المنهج « المقارن » الذى يدرس نصاً فى ضوء الأعمال الأخرى والتراث الأدبى . ومما يبد هذا متناقضاً بالنسبة لتأكيد شليرماخر عن الشعور الفردى فى الممارسة لديه شعور فورى بما يسميه « علم التشكل » للأجناس الأدبية ذات التأثير المشكّل للقناعات والنماذج^(٢٩) . ولكن حتى المنهج المقارن قد ارتد تماماً إلى حدس لاعقلانى ، إلى شعور ، إلى استبصار ، وهو مثل كل شئ مفرد هو لا يمكن وصفه ، إنه « يفوق الوصف » .

ونظريات شليرماخر فى التأويل أثرت بشكل عميق على بوك ودلتاى اللذين بنياها فى أنسجة متطورة فى التأمل المنهجى . ولكن شليرماخر كعالم جمال ظل بدون تأثير . وإن منهجه يحاول أن يتمثل خيوطاً متناقضة عديدة من الفكر لكى تركزى نفسها ، ومع هذا حتى اليوم يجب أن توجه الانتباه . وواضح أن شليرماخر كان الأول فى أن يحاول بأى قوة تأملية أن يطرح علم جمال للشعور ، علم جمال للعقل الإبداعى ، علم جمال للتعبير وبمعنى ما من المعانى فإن شليرماخر هو عالم جمال على الحقيقة للتعبيرية الجمالية .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٦

(٢٨) انظر . التعليقات فى ليوستنز « اللعويات والتاريخ الأدبى » (برنيستون ، ١٩٤٨) ص ١٩ ، ص ١٩ .

ص ٢٢ - ٢٥

(٢٩) الكتابات والرسائل ، ص ٢٥٩ ، ص ٢٧٥

شوبنهور

نُشر النسق الفلسفى لآرثر شوبنهاور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) عام ١٨١٩ تحت عنوان « العالم كإرادة وامثال » . ولكن الكتاب لم يحظ إلا بعرض تحليلى بسيط ونادرا ما كان يُقرأ حتى سنوات ١٨٥٠ وسنوات ١٨٦٠ وحينئذ فقط انتشرت شهرة شوبنهاور ونفوذه بسرعة . وفى الوقت نفسه تطور مجلدان هو ملحق لكتابه « العالم كإرادة وامثال » (١٨٤٤) ومجموعة من الأبحاث الأقصر « حِكمٌ وأمثال » (١٨٥١) وقد حدث تطور هذا إن كان يصعب أن يكون هناك تغير للاستبصارات الرئيسية للشباب . وفى تاريخ للنظرية الأدبية وبالرغم من تأخر التأثير فإن شوبنهاور يتّمس قطعاً إلى العقود المبكرة من القرن التاسع عشر . وهجمات العنيفة على فيشته وشلنج وهيكل باعتبارهم «أدعياء» و «مشعوذين» لا يجب أن تطمس أنّ علم الجمال عنده مشابه تماماً بالضبط لعلم الجمال عند شلنج . فأحيانا يظهر شوبنهاور تساهلا مع شلنج رغم أنه يستطيع أن يستبعد نظريته فى التراجيديا باعتبارها « هراء مشوشا تماما »^(١) . ولكن الإنسان لا يحتاج إلى أن يفترض تأثيراً مباشراً كبيراً نظراً لأن العديد من التشابهات بين شلنج وشوبنهاور يمكن تفسيرها بسهولة على أساس أنها مستمدة على نحو مشترك من كانت وأفلاطون .

إنّ علم جمال شوبنهاور هو جزء من الميتافيزيقا عنده ، ومن ثم لا يمكن فهمه حقاً بدون هذه الميتافيزيقا . وبالنسبة لأغراضنا يكفى أن نذكر أنفسنا بأن شوبنهاور يؤكد ماهية العالم ، « الشئ فى ذاته » على أنه (الإرادة) وأن هذه (الإرادة) « تُوضع نفسها » فى عالم الظاهر أو الفكرة فى مراحل تفضى من

(١) ملاحظة هامشية لكتاب شلنج « الكتابات الفلسفية » (لاندشوت ، ١٨٠٩) ص ١٩٢ وهو يشير إلى نشره . جريشباش (ليبيج ، ١٨١٩ - ١٩٩٢) المجلد الثالث ، ص ١٢٩ وتوجد أيضا إشارات جملة إلى شلنج إلى ما أشرف عليه جريشباش فى برلين عام ١٩٠٢ ، ص ٧٢ وما أشرف عليه ماكس برام (ليبيج ، ١٩١١) ، ص ٢٧٤

العالم غير الفوضوى للمادة إلى الإنسان . ويذهب إلى أن (الإرادة) شريرة ولا يمكن قهرها إلا بتمرد ، بإبطال (للإرادة) ، إدراك بوجود الهاوية ، ونفيها من خلال التوحد الكامل مع الآخرين فى الشفقة والزهد . والفن هو طريق ثان أدنى (لأنه أقل فى الديمومة) لنفى (الإرادة) . وفى تأمل العالم ومن ثم إدراك طبيعته ، يعطينا الفنان وسيلة للهرب من طاحونة (الإرادة) . ولغة شوبنهاور الوقورة تصبح مشحونة بالانفعال عندما يصف هذا الانطلاق المبارك عبر الفن . « إنه الحالة الخالية من الألم التى اعتبرها أبيقور الخير الأقصى وحالة الآلهة ؛ فإننا فى هذه اللحظة ننطلق أحراراً من السعى التعس للإرادة ؛ إنه راحة من عبء العبودية من جانب الإرادة ؛ ولاتزال عجلة اكسيون^(٢) قائمة^(٣) . والجمال هو - كما هو عند كانت - تأمل خال من الغرض تماماً . وكل شئ يلبي مصالحنا العملية يجب أن نقصيه من الفن وليس فقط لوحات الطبيعة الصامتة التى تثير شهيتنا أو العرى الداعر فى اللوحات فحسب بل أيضا كل شئ ذاتى أو (أى) استجابة لمجرد الحبكة أو الأحبولة . ومن ثم يجد شوبنهاور مشقة بالنسبة للشعر الغنائى الذاتى والحدث فى الدراما والملحمة . وهو يرسم سلماً متصاعداً للأجناس الأدبية الخاصة بالشعر ، الأغنية ، الأغنية الشعرية ، الأنشودة الرعوية ، الرواية ، الملحمة ، والدراما ؛ والدراما هى أكبر نوع موضوعى ولذلك فهى فى القمة^(٤) . وهو يميز بين الشعراء من الطبقة الأولى مثل شكسبير وجوته والذين هم موضوعيون الذين يتكلمون من بطنهم

(٢) اكسيون هو ملك فى أسطورة يونانية عاقبه زيوس لحيه للإلهة هيرا بتقييده على عجلة نواره للأبد (المترجم)

(٣) الأعمال الكاملة بإشراف هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٣١

(٤) طبعة هو بشر ، ص ٢٩٢

من خلال شخوصهم^(٥) والشعراء من الطبقة الثانية مثل بايرون والذين لا يتكلمون إلا عن أنفسهم حتى ولو كانوا لسان حال الشخوص الروائية .

زيادة على ذلك يحاول شوبنهاور أن يقيم صروحاً للشعر الغنائي والرواية «الملحمية» أو الدراما . والشاعر الغنائي يجب أن يكون إنساناً كلياً وليس مجرد فرد . وهناك تفرقة حادة بين المؤلف «العارض» و «المعروض»^(٦) . زيادة على ذلك ليست الأغنية بكل بساطة التعبير إما عن الفرح أو الأسى : إن الشاعر العبقري يصبح في آن واحد واعياً بنفسه على أنه « فاعل المعرفة الخالصة اللا إرادية والذي يتعارض سلامه المبارك الذي لا يتزعزع مع تأكيد الإرادة ، والتي هي دائماً محدودة وهي دائماً في احتياج . والشعور بهذا التقابل ، هذا التبادل ، يجرى التعبير عنه في أغنية ويشكل الحالة الشعرية للعقل »^(٧) . ويبدل شوبنهاور مجهوداً لتوثيق وجهة النظر المزدوجة هذه بتحليل بعض غنائيات جوته ويشير إلى بعض الأغنيات الشعبية الألمانية . وهكذا في الشعر الغنائي فإن « معجزة توحيد الذات العارفة مع الإرادة » يتحقق ، أو بلغة شعبية فإن الرأس والقلب يتصالحان . غير أن شوبنهاور لا يدرك تماماً نتيجة إلغاء الثنائية الأساسية في الشعر الغنائي : إن الشعر الغنائي يظل بالنسبة له شكلاً بدائياً للشعر لأنه يفضل الفن الأكثر وضوحاً والأكثر عقلانية ألا وهو فن الرواية والدراما .

(٥) طبعة هوبشر . المجلد الثالث ، ص ٢٩٢ - ٤٩٥

(٦) طبعة هوبشر . المجلد الثاني ص ٢٩٢

(٧) طبعة هوبشر ، ص ٢٩٥ الترجمة الانجليزية (منقحة) المجلد الأول . ص ٢٢٢

وهناك بحث متأخر نوعاً ما « عن المشوق » (١٨٢١ ، نشر مجهول الاسم عام ١٨٦٤)^(٨) يطرح بعض الإقرار بالاستجابة للحبكة فى الملحمة والدراما . ولكن هذه الحبكة تستبعد على نحو قاطع الوضع المتدنى طالما أن تسلسل الأحداث خاضع لقانون العلة الكافية (قوانين العلية والزمان والمكان) بينما على الفن الأصيل أن يأخذنا إلى ما وراء الواقع العادى إلى عالم المثل . ويقول شوبنهاور إن أعظم أعمال الأدب ليست « مشوقة » : وحتى تمثيلات شكسبير تثير القليل من التشويق من جراء حيكاتها ومن ثم لاتلقى استحسانا لدى الحشد الهائل^(٩) . وفى أعظم الروايات « دون كيشوت » و « تريسترام » و « هلواز الجديدة » و « فلهم ميستر » ، توجد حبكة . لكن شوبنهاور يعترف بوجود حبكة مشوقة فى بعض الأعمال الممتازة فى تمثيلات شيلر وفى « أوديب ملكا » وعند سير والتر سكوت . وهو يعترف بأن التشويق متسق مع الجميل ، بل إنه حتى ضرورى فى الأعمال الدرامية والروائية كنوع من الأسمنت أو الحزام الذى يربط الأشياء معا . وفى الأعمال الطويلة فإن التقنية والروتين يجب أن يملأ الفجوات بين لحظات الإلهام . وشوبنهاور - مثل إدجار آلان بو - يعتقد أنه يوجد شىء حتمى غير مشوق وثقيل فى الأعمال الطويلة مثل « الفردوس المفقود » أو « الانيادة »^(١٠) . وهو يخلص إلى أن التشويق كخاصية ضرورية للحديث هو المادة بينما الجميل هو الشكل . والشكل يحتاج إلى المادة لكى يصبح مرئياً^(١١) .

(٨) مطبوع فى طبعة جريشباش ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨ - ١١٧

(٩) المصدر السابق ، ص ١١٤

(١٠) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٦٧ - ٤٦٨

(١١) طبعة جريشباش ، المجلد الثانى ، ص ١١٧ هذه الفقرة الختامية لم تُصنف إلا فى ١٨٤٠

هذا التأكيد على اللاغرضية والموضوعية الكاملتين فى الفن يرتبط عند شوبنهاور بنظرية عن المثل التى تطور أيضا - بالطريقة الأفلاطونية - اقتراحات كانتية عن المثل الخالدة فى الفن. إن الفن «يكبر المثل الخالدة التى يجرى التقاطها من خلال التأمل الخالص ، الجوهرى والباقى فى كل ظواهر العالم»^(١٢). وهذه المثل ليست - بالطبع - مفاهيم عامة بل هى ماهيات الأشياء . وفى الفن يجرى حدسها وتصورها وليس مجرد التفكير فيها . وشوبنهاور يحاول فى عدة نقاط أن يقف ضد سوء التفسير العقلانى لنظريته . إنه يؤكد مراراً وتكراراً أن الفكرة حدسية وليست تصورية : فبالرغم من أنها تمثل عدداً لا متناهاً من الأشياء الجزئية فإنها مع هذا محددة على نحو شامل . إنها لا يمكن أن تعرف من خلال فرد على هذا النحو ، بل من خلال واحد ارتفع فوق كل إرادة وفردية لكى يصبح ذاتا خالصة للمعرفة^(١٣). ومن ثم فإن المفهوم هو « حدّ أبدى» فى الفن . وشوبنهاور يؤكد أكثر إدانته للمجاز والرمز (بمعنى الإشارة الاصطلاحية) فى الفنون التشكيلية . زيادة على ذلك يقوم بمحاولة هامة لتحديد المجاز فى الشعر . يقول : فى الشعر يكون المفهوم مادياً ، المعطى مباشرة ، ومهمة الشاعر هى استخلاص العنى ، المرئى من اللغة المكونة من الكليات . وعلى الشاعر أن يربط المفاهيم التى تعطىها اللغة على نحو بحيث يجعل مجالاتها تتداخل ولا يظل أى منها داخل صفته التجريدية . إن الشعر هو من استخلاص العنى والفردى من العام^(١٤)

(١٢) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢١٧

(١٣) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٦ ، الترجمة الانجليزية المجلد الأول ص ٢٠٢

(١٤) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦ - ٢٨٧ الترجمة الانجليزية . المجلد الأول ، ص ٢١٢

ويصف شوبنهاور الوسائل والأحاييل لتحقيق هذه الغاية : الكنايات والاستعارات والتشبيهات والأمثال والمجازات . والأعمال ذات الشخصية : دون كيشوت ، رحلات جلغر ، وكريتون لجراثيان تحظى بالثناء الشديد^(١٥) . والإيقاع والقافية تعدان أيضاً حيلة من أجل التجسيد العيني . ويفضل شوبنهاور الإيقاع على القافية لأن الإيقاع هو في الزمن وحده ومن ثمّ فإنه استناداً لمبحث المعرفة عند كانت يمت إلى « الحساسية الخالصة » بينما القافية تروق للأذن ومن ثمّ إلى مجرد الإحساس التجريبي^(١٦) . وبينما تبدو هذه التفرقة من الصعب الدفاع عنها فإن تأثير القافية يجرى تفسيره بجلاء : إن القافية تفيد كرابطة ، إنها تبعث على الاتفاق بقوة وهي توحى بأن الفكرة التي عبر عنها الشاعر هي مقدرة ومؤداة في اللغة ومن ثمّ فهي حقيقية إن جاز لنا القول^(١٧) . والصوت في الشعر بصفة عامة مهم فهو الذي يوحى بأن اللغة الشعرية ليست مجرد إشارة على شيء مشارٍ إليه ، في علاقة الواحد بالواحد إلى الشيء كما في اللغة العادية ، بل هي هناك لذاتها^(١٨) . وهكذا ذهب شوبنهاور إلى أن الشعر لا يمكن ترجمته^(١٩) . ولسوء الحظ فإنّ هذه الاقتراحات الجميلة التي تظهر التقاطاً تحليلياً رائعاً لطبيعة الشعر لم تجر متابعتها . وشوبنهاور في معظم أقواله الشهيرة عن الكتابة والأسلوب الموجودة في المجلد الثاني من « الحكم والأمثال » إنّما يزكّي أسلوباً واضحاً بسيطاً غير مزخرف . وهنا على أي حال ليس هناك

(١٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٤

(١٦) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٨

(١٧) طبعة هو بشر ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٧ ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٩

(١٨) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٠ .

(١٩) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٦٠٢

تناقض فى مفهومه عن الشعر . ويستطيع شوبنهاور أن يفعل هذا لأنه يميز بحدّه بين الخطابة التى تسعى إلى تحقيق غايات عملية أو عرض مفاهيم وبين الشعر الأصيل . والشعر باعتباره تأملاً فى الأفكار خالياً من الغرض بعيد كل البعد عن الخطابة : « كلما قلت الخطابة ازداد الشعر تحسّناً »^(٢٠) . ومن ثمّ يندد شوبنهاور بحدّة بالتراجيديا الفرنسية ويفضل جوته على شيلر الحافل بالخطابة^(٢١) . وهو يستطيع أن يحلل أحابيل الشعر التى تمحوه من اللغة العادية ولا يزال يستطيع أن يعجب بالمعايير العقلية والخطابية فى الحكم على النثر الشارح . وشوبنهاور نفسه يمثل تناقضاً ظاهرياً بالتمسك والعرض لفلسفة صوفية عالمية مع وضوح وبساطة لدى أخلاقيّ فرنسا فى القرن الثامن عشر يجمع فى تعاليه « سُمُوّاً » أقصى مع خشونة رواقى حكيم دنيوى أو حتى صاحب نزعة كلية ساخرة . وكذلك فإنه فى نظريته عن الأدب يستطيع بالكامل أن يميز دور الإيقاع والقافية والاستعارة والمجاز فى الشعر . وفى الوقت نفسه يزكى مقالاً عقلياً خالصاً للنثر . ولقد وجد شوبنهاور صيغاً رائعة ضد عدم الاستيعاب والغموض والتفكك ومن أجل البساطة والنورانية والإحكام فى الأسلوب : « إن ما ليس واضحاً مرتبط بما ليس عقلياً » ، « القاعدة الأولى للأسلوب هى أن يكون لديك شىء تقوله » ، « استخدم الكلمات العادية وقُلْ أشياء غير عادية » ، « المبدأ الأساسى لأصحاب الأساليب يجب أن يكون المبدأ الذى يجعل الإنسان لا يفكر إلا فى فكرة واحدة فى الوقت الواحد » إلخ^(٢٢) . وأسلوب الفلسفة والدراسة الألمانية هما المستهدفان أساساً من جانب شوبنهاور : إنه يندد بجمل

(٢٠) « تكوين الإنسان » فى « الأعمال الكاملة » . بإشراف ديوسن ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٠٨ - ١٠٩

(٢١) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٥٧

(٢٢) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٥٠ - ٥٥١ : ص ٥١١ ، ص ٥٥٤ : ص ٥٦١

الدارسين الهلامية التى لا تنتهى وحبّهم لوضع الجمل بين قوسين والذي يراه وقاحة باعتباره مقاطعة للحديث فى المحاوره ، وتعبيراتهم « المنحرفة » الغامضة الملتبسة . وشوبنهاور كتب كما يريد الآخرون أن يكتبوا ، لكنه عرف أنه لم يكن يكتب شعرا وإلا لما كان يستطيع أن يزكى دائما ضرورة التخطيط والتدبير والوعى الشعورى والاهتمام بالقارئ الذى سيجرى معه المؤلف حواراً . وهناك تفرقة شهيرة بين طبقات ثلاث للكتاب : أولئك الذين يكتبون بلا تفكير ، وأولئك الذين يفكرون وهم يكتبون ، وأولئك الذين قد فكّروا وقبل الكتابة . ولا ينطق هذا إلا على الشر^(٢٣) .

وفى الفن التخيلى الأصيل العبقرية هى التى تقرر ، والعبقرية فى نظر شوبنهاور ملهمة ولا شعورية بل وحتى غريزية . والعبقرية مرتبطة بالجنون كما حاول شوبنهاور أن يبين من خلال المعرفة المتعلقة بالطب العقلى تفصيلاً . إن الشعراء هم الحالمون والأطفال أو على الأقل الشبان^(٢٤) . ويستطيع شوبنهاور أن يقول إننا جميعاً شعراء كاملون عندما نحلم وأن « الكوميديا الإلهية » فيها صدق الأحلام^(٢٥) ، وأن الموهبة الشعرية قاصرة على فترة الشباب^(٢٦) . والعبقرية بالطبع هى دائماً استثناء : والمتجول المتوحد مع الأبدية الذى يفهمه معاصروه خطأ ويتجاهلونه ويسئون إليه يكافأ فى أقصاه بالشهرة بعد الوفاة . ويظهر شوبنهاور أكثر من أى كاتب آخر تقريباً إدراكاً ذاتياً مستبداً وثقة كاملة

(٢٣) طبعة هوبشر ، المجلد السادس ، ص ٥٢١ ، ص ٥٧١ ، ص ٥٨١ - ٥٨٢ ، ص ٥٢٢

(٢٤) سبعة هوبشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٨ : المجلد الثالث ، ص ٤٥١

(٢٥) الكتابات الفلسفية ، فى ديونس ، المجلد العاشر ، ص ٢٤٢ وطبعة جريسباش ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٢

(٢٦) طبعة هوبشر ، المجلد السادس ، ص ٥٩٨

بخلوده ومع هذا أيضاً - ويجب أن نعتزف بهذا - يظهر استقلالاً عقلياً يدعو للإعجاب وأمانة صارمة . وشخصيته فيها تشابه مع شخصية دكتور جونسون الذى قرأه لكنه يتقص من « تعصبه الحرون والغبي »^(٢٧) . وشوبنهاور وهو يعرف عداوة العالم للفنان يقترح « تاريخاً أدبياً تراجيدياً »^(٢٨) ومع هذا يحتقر التاريخ الأدبى العادى على أنه « قائم بأجنة ميّنة »^(٢٩) . إن العظام ينتصبون كعمالقة فى عزلة شديدة . والتاريخ لا يظهر أى تقدم ولا أى تغيير أخلاقى حقيقى . لا يوجد تقدم فى الفن لأن « الفن هو فى كل مكان قائم فى تحقيق هدفه »^(٣٠) .

ورغم كل التحويلات ضد النزعة العقلانية لا يملك الإنسان على أى حال إلا أن يستنتج أن رؤية الفنان هى عند شوبنهاور هى نفسها رؤية الفيلسوف والنتيجة تبدو محتمة أن الفنان ليس إلا فيلسوفاً بدرجة أدنى (لأنه منحاز) . والفن لا يتميز عن الرؤية الفلسفية إلا بمعيار غير كاف بالمرّة يخفى المشكلة الكلية لعالم الجمال : المرونة ، السهولة . يقول شوبنهاور : « إن العمل الفنى ليس إلا وسيلة تسهيل المعرفة (الحدسية) » . « إننا نوضع بمتهى السهولة فى حالة تأمل لا إرادى خالص عندما تأتى الأشياء لتلاقيه ، أى عندما تصبح بسهولة بشكلها المتكشف ومع هذا المتميز والمحدد ممثلة لأفكارهم ومثلهم حيث الجمال يتكون بالمعنى الموضوعى »^(٣١) . ولكن من المؤكد أن الشكل لا يوصف على

(٢٧) انظر : « النظام والانتظام » . بإشراف ! . جريشاش (ليزج ، ١٨٨٨) ص ١٢٧

(٢٨) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٥٩٨

(٢٩) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٢٩٧

(٣٠) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى : ص ٢١٨

(٣١) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ ، ص ٢٣٦

الترجمة الانجليزية (الوضع قد تغير) المجلد الأول ، ص ٢٥٩ - ٢٦٠

نحو كافٍ بمثل هذه (السهولة) فى الاستيعاب . كما أن الكثير ليس متحققاً برسم تفرقة بين الفلسفة والشعر والتي تكاد تكون هى التفرقة بين الكلى والجزئى . يقول شوبنهاور إن الشعر يريدنا أن نتعرف على مُثل الوجود عن طريق الأفراد والأمثلة والشعر بالنسبة للفلسفة أشبه بالتجربة بالنسبة للعلم^(٣٢) . إن الشعر هو طريق خاص تماماً للمعرفة فى أن الشاعر يريد أن يعرف (ماهية) الأشياء وليس مجرد أين هى ومتى هى ولماذا هى ومن أجل ماذا هى ، وهذا هو ما يسعى خلفه العالم والإنسان العملى^(٣٣) . ولكن أين إذن يختلف الشاعر عن الفيلسوف الذى يسأل أيضاً عن (الماهية) ؟ إن الفن هو معرفة بالمثل وهذه المثل لاتزال ماهيات خارج الزمان والمكان^(٣٤) ، ولايزال غير واضح كيف تكون المثل الفردية على الإطلاق فى نفسها بل حتى كثرة منها عندما تكون ماهية العالم هى (إرادة واحدة) . ويمكن للإنسان أن يسأل كيف يمكن أن يوجد أى شىء للمعرفة بدون أن يكون فى المكان والزمان ؟ كيف يمكن أن تكون هذه المثل (أشكالاً) على الإطلاق إذا كانت خارج المكان والزمان ؟ ومن الناحية العملية يقبل شونهور فن العينية والفردية ويتجاهل عملية الإبداع الفنى والعمل الفنى كعمل فنى مصطنع . ولهذا لانندهش أنه بنظريته فإنه ينتهى إلى أن كل شىء جميل^(٣٥) وأنه لا يوجد بالفعل اختلاف بين الجميل والقيح لأن كل شىء له ماهية والذى على الفنان أن يحدسه . لا يوجد عند شوبنهاور عالم متميز لعلم الجمال والفن بمثل ما أنه لا يمكن أن يوجد استحسان واستهجان ،

(٣٢) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٨١ الكتابات الفلسفية ، فى ديونس ، ص ١٧٦

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٩٢

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٩

(٣٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٨

ولا يوجد إلا التأمل الذى يستوعب الماهيات والاستبصار بطبيعة العالم . وكان على شوبنهاور أن يوحد الجميل بـ « الخصائص » وهو مصطلح سبق لفريدريك شلجل أصلاً أن احتفظ به للجمال الرومانسى بل وكل المبدأ العضوى للوجود^(٣٦) .

ولكن بالرغم من هذه المصطلحات الرومانسية الخادعة واستبصاراته بأحاييل النزعة العينية فى الشعر فإن شوبنهاور استخدم عادة الجمال والخصائص ليقصد المثال ، النمط ، العام ، بمعنى كلاسيكى جديد حسن ، وأحياناً على نحو خطر يقترب من المثالية الموحشة . ويقول إن الشعر ينحى جانباً كل « الأمور العرضية المقلقة »^(٣٧) ولا يتعامل إلا ظاهرياً مع الجزئى ولا يتعامل إلا حقاً مع ما يوجد فى كل موضوع وفى كل الأزمنة^(٣٨) . ولا يستحسن شوبنهاور إلا العمارة اليونانية ويندد بالفن القوطى ؛ وهو يستنكر الرومانسية - التى لا يرى فيها إلا نزعة العصور الوسطى ، نزعة الغموض والعبادة العبثية للنساء^(٣٩) . وهو يندد بالإفراط فى إبراز قصيدة « نيبلنجن » وهو بارد جداً للغاية إزاء المدرسة الرومانسية الألمانية وإن كانت لديه كلمات طيبات لـ زخارياس فرنر (الذى عرفه شخصياً) ولأوجست فلهلم شلجل (الذى أثر فيه ما لديه من معرفة) بل وحتى لهاينى « الذى هو مهرج ولكنه عبقرى »^(٤٠) . وشوبنهاور مثل أى كلاسيكى

(٣٦) الكتابات الفلسفية ، فى ديونس ، ص ٢٨٢ ، ص ٢٠٢ . وعن فريدريك شلجل انظر ص ١١ من هذا الكتاب

(٣٧) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٠

(٣٨) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٧

(٣٩) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٢ وطبعة جريسباش « الأحاديث » ، ص ٤٢

(٤٠) طبعة هو بشر ، المجلد السادس ، ص ٤٢١ وعن فرنر انظر : الرسائل ، بإشراف جريسباش (١٨٩٤)

ص ١٢٢ و « كتابات » المجلد الرابع ، ص ٢٧٥

جديد جيد يزكى المراعاة الصارمة للياقة ولا يجب أن يكون هناك أى تناقض فى الشخصوى الروائية^(٤١) . والفائق للطبيعة فى الشعر يلقى تنديداً كاملاً وإن كانت هناك محاولة لتبرير ضعيف للشبح فى مسرحية «هاملت»^(٤٢) . والأعمال التى هى خيالية على وجه التحديد وقائمة على توقيف قوانين الطبيعة مثل «حلم ليلة فى منتصف الصيف» لشكسبير تُعدّ من الطبقة الثانية حيث أنها لا تظهر إلا عالم الحلم لالحياة الحقيقية^(٤٣) . فإذا كنا شعراء كاملين فإن هذا يتم نسيانه فى الحلم . وشوبنهور - مثل أى كلاسيكى جديد - يستهجن خلط الفنون والأجناس الأدبية . وهو لم يحب ريتشارد فاجنر الذى كان أكبر المعجبين به ومجدّ الأوبرات التى ألفها روسيني قائلاً إنها صوت خالص والكلمات لاتهم فى الموسيقى^(٤٤) .

زيادة على ذلك هناك شىء مميز جداً فى تفسير شوبنهور للتراجيديا . إن التراجيديا تعلم التنازل : إنها تؤثر فينا على أنها عقار للإرادة ؛ وهى تقترح الاستسلام ولا يقتصر هذا على الحياة بل على كل إرادة للحياة^(٤٥) . والتراجيديا هى الجنس الأدبى الذى يبشر بفلسفة شوبنهور الخاصة . وهناك ثلاثة أنواع من التراجيديا حسب خطاطيته تلك التى تكون الكارثة فيها راجعة إلى السوء الكامن فى الشرير ، وتلك التى تحدث فيها من جراء بعض الصدف أو الخطأ ، وتلك التى تتسبب فيها من جراء مجرد الموقف ، علاقة الأشخاص ببعضهم .

(٤١) طبعة هوبش ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٧

(٤٢) الكتابات الفلسفية ، ديونس ، ص ٢٢٥ من الملاحظات فى الهامش ويعتقد شعر بنهور أن التواصلات من

جانب المحتضرين ليست من خارج الطبيعة . ولكن ما شأن هذا مع شبح هاملت ؟

(٤٣) الكتابات الفلسفية ، ديونس ، ص ٢٢٥ من الملاحظات فى الهامش .

(٤٤) الأحاديث ، ص ٦٩ ، المحاضرات بإشراف برام ، ص ٢٧٧ طبعة هوبش ، المجلد السادس ، ص ٤٦٢

(٤٥) طبعة هوبش ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٩

وبطبيعة الحال فإن هذه الأخيرة هي الفرع الأقصى ، « إنها تظهر لنا أكبر سوء حظ على أنه شيء لا يهدف من جراء الظروف النادرة أو الشخصيات الخرافية الوحشية ، بل عن طريق ظهورها بسهولة ومن نفسها من الأحداث وطبائع الناس »^(٤٦). وبهذا النوع الأقصى للتراجيديا نتعلم أن الحياة نفسها هي لعنة وأنها على نحو ما عبر كالدرون في بيتين من الشعر يحب شوبنهاور أن يقتبسهما :

« ذلك أن الجرم الأعظم

للإنسان مكتوب عليه منذ مولده »^(٤٧)

ومطلب العدالة الشعرية قائم هكذا على سوء فهم شديد لطبيعة التراجيديا بل حتى طبيعة العالم . ويجرى التنديد بالدكتور جونسون لأنه يتشكى من عدم اكتراث شكسبير بالعدالة الشعرية . ومطلبه يتضمن نظرة يهودية فريدة وبروتستانتية عقلانية متفائلة ضحلة عن العالم^(٤٨) .

وعندما عاود شوبنهاور بنهور بحث التراجيديا فى المجلد الثانى الملحق لكتابه « العالم كإرادة وامثال » (١٨٤٤) استخلص النتائج لرأيه على نحو أكثر وضوحاً . ولقد أجرى تنازلاً جلياً لصالح وجهة نظر شيلر وكانت بربط التراجيديا - كما فعلا - بالجليل . وأدرك الآن أن التراجيديا ليست مجرد منظر مرعب مُحبط « لبؤس البشرية وحكم الصدفة والخطأ وانهيار العدالة وانتصار الشر » والذى عليه أن يعلمنا نفى إرادة الحياة كما عاود وصفها ؛ وهى تتطلب أيضاً وجوداً مختلفاً تماماً ، عالماً آخر ، لا نعرفه إلا بشكل غير مباشر ، بمثل

(٤٦) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ ، الترجمة الانجليزية ، المجلد الأول ، ص ٢٢٩

(٤٧) البيتان مقتبسان فى طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٠ من قصيدة « الحياة حلم »

(٤٨) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٩

هذا المطلب . إن التراجيديا تعطينا « شعوراً فريداً بالرفعة » وتجعلنا نعرف « أن العالم ، أن الحياة لا يمكن أن تشبعنا حقاً ، وأنها غير جديرة بإخلاصنا »^(٤٩) .

وفى تناقض مع كلاسيكيته الصلبة فإنه يعترف بأن هناك استسلاماً بسيطاً فى التراجيديا اليونانية . يموت هيپاليتوس وقد استسلم للقدر وإرادة الآلهة ، لكنه لم يكف عن إرادة الحياة ذاتها . ومن ثم فإن التراجيديا المسيحية أقرب لمثال شوبنهاور وتراجيديا « الأمير الوفى » لكالدرون أثارته للغاية . وهو يضع شكسبير فى مرتبة أرقى بكثير من سوفوكليس . ومسرحية « أفيجينيا » ليوريبيديس إذا ما قورنت بمسرحية « أفيجينيا » لجوته تبدو له بالأحرى وقحة وسوقية . وتراجيديا « الباخوسيات » هى « تلفيق متمرّد لصالح الكهنة الوثنيين » ومسرحيتا « أنتيجون » و « فيليكتيتوس » فيهما أطروحات منفرة بل حتى باعثة على الاشتزاز^(٥٠) .

ولو كانت ذروة التراجيديا هى التراجيديا التى تحدث فيها الكارثة بدون وحوش وبدون صدفة فإن شوبنهاور كان سيدافع عن التراجيديا البورجوازية ، التراجيديا بدون أوغاد وأبطال . ولقد تحدث ضد الشخص المفرط فى نبالتها . وهو يقول عن شكسبير وإن كان الأمر صعباً أن يكو صواباً - لا يوجد إلا شخصان كاملان فى نبلهما : كورديليا وكوريولانوس ، والمركيز لوسا فى مسرحية شيلر « الدون كارلوس » ففيه نبالة أكبر - وهو يلاحظ هذا ساخراً - مما يوجد فى الأعمال الكاملة لجوته . وشوبنهاور بعد مسرحية « كلافيجو »

(٤٩) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٥

(٥٠) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ٤٩٦ - ٤٩٧ وعن عمل كالدون نظر قلهم جوينز : « شوبنهاور حياً » (ليبزج ،

١٨٧٨) ص ٧٧ ويتناول حضوره عرضاً عام ١٨٠٩

لجوته - فى هذا المضمار على الأقل - تراجيديا أنموذجية لأنه - حسب تفسيره - ما من شخصية مفردة فيها سيئة تماماً أو خيرة تماماً . وهو يمتدح مسرحية «السيد» لكورنى أيضاً بسبب هذا التوازن^(٥١) . غير أن موافقة شوبنهاور على التراجيديا البورجوازية - وهو ما يمكن أن نتوقعه - أمر غير محبوب لأنه يفتقد الشيء الذى يفتقده أى كلاسيكى جديد حسن : « ذروة السقوط »^(٥٢) التى تضغط علينا فى كوارث الملوك والأمراء . ومن جهة يريد شوبنهاور التوحد مع البطل ، « الشفقة » بمعنى معاناة الرفيق وليس المؤاساة ، ويدرك أن هذا من السهل تحقيقه عندما نشعر بأننا نستطيع أن نقع فى المأزق نفسه ؛ ومع هذا فهو من جهة أخرى يريد مسافة وصيغة مثاليتين ، وهو يعترض على التراجيديا البورجوازية بسبب ما فيها من كوارث ليست محتمة ، ويمكن فى الأغلب منعها بعون بسيط (على سبيل المثال بعون مالى) . ولهذا لا يجب أن يوصف شوبنهاور كما هو الحادث غالباً بأنه مدافع عن الدراما البورجوازية^(٥٣) . وتكمن قيمته بالأحرى فى بيانه عن نظرة واضحة فى التراجيديا والتى تناقض ما كان عند معظم الألمان قبله . إن التراجيديا عند شوبنهاور ليست نزعة اشراقية كما هى عند لسنج وشيلر ، لكن كشف التناقضات والغوص فى العالم والبراءة والمعاناة غير العادلة . ومع هذا ففى شوبنهاور نجد أن التعارض مع تفاؤل النظرية السائدة عن التراجيديا ورفضه الشامل لأى تغير مظهرى وأى نصر

(٥١) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ص ٤٩٩ - ٥٠٠ الكتابات الفلسفية ص ٢٤٨ تكوين الإنسان ، ديونس ، ص ٤٧٦

(٥٢) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٠

(٥٣) وخاصة فى أوائل القرن العشرين فى ألمانيا . انظر أوسكار فالزل . « التراجيديا عند شوبنهاور » (ليزج ، ١٩٢٢) ص ٥٢٤ مابعدا ، جورج لوكاتش « علم اجتماع الدراما الحديثة » أرشيف علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية ، العدد ٢٨ (١٩١٤) ص ٢٠٣ وما بعدها ، ص ٦٦٢ وما بعدها .

روحي - كل هذا أفضى مرة أخرى إلى الإعلاء من شأن كل شيء تراجيدى .
فإذا كان العالم شريراً فى كليته ، فإن التراجيديا تبدو من نافلة القول نوعاً ما
وتشكيلاً ما رتباً لحقيقة قائمة^(٥٤) . وعلى هذا ، فلا الدفاع التفاؤلى عن النظام
الكامل لله الذى رأى فيه لسنج هدف التراجيديا ولا القناعة الشديدة عند شوبنهاور
يستطيع أن يصف طبيعة التراجيديا .

وإن وجود الكوميديا يجب أن يكون مما يثير الحيرة أمام شوبنهاور . لقد
حط من شأنها على أنها « تحريض على التأكيد المتواصل لإرادة الحياة » . إنها
تقول لنا إن الحياة - فى كليتها - خيرة وخاصة إنها دائماً مسلية . ويضيف
شوبنهاور متهمكاً : « من المؤكد أنه يجب الإسراع بإتزال الستار فى لحظة الفرح
حتى لا نرى ما يأتى بعد ذلك »^(٥٥) . غير أن الكوميديا تسبب اضطراباً بالنسبة
له على نحو ما تسببه الأنشودة الرعوية التى يتجاهلها أو يعلن ببساطة أنها
مستحيلة . والسعادة الدائمة لا توجد ومن ثم لا يمكن أن تكون موضوع الفن^(٥٦) .

والمصاعب المتعلقة بمكانة شوبنهاور فى علم الجمال (كما فى الميتافيزيقا)
يبدو أنها مما لا يمكن التغلب عليها . إنه قريب لكانت وشيلر وجوته فى قناعته
بأن الشعر هو معرفة بالمثل ، معرفة خالية من الغرض . ولكن فى المسائل
الشائكة الحاسمة الأخرى يختلف عن معاصريه . وليس لديه إلا القليل ليقوله
عن التخيل الذى يدركه على أنه مفيد أساساً لتوسيع تجربة الشاعر المحدودة^(٥٧) ؛

(٥٤) جوزيف كورنر ، « التراجيدى وكاتب التراجيديا » مجلة « بروسيس جاريونشر » العدد ٢٢٥ (١٩٢١) ص

٥٨ وما بعدها ، ص ١٥٧ وما بعدها ، ٢٦٠ وما بعدها ، وخاصة ص ٢٧٤

(٥٥) طبعة هو بشر ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٠ الترجمة الإنجليزية المجلد الثالث ، ص ٢١٨

(٥٦) تكوين الإنسان ، ص ٤٦٥

(٥٧) طبعة هو بشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠

وهو صامت بالنسبة للسخرية والأساطير والرواية . لكن يمكن أن يكون محسوسا بشكل يبعث على الدهشة فى نظريته عن الشعر الغنائى ومراعيها للأحاييل الشعرية وأصيلا فى نظريته عن التراجيديا . وذوقة الفعلى فى الأدب هو ذوق الكلاسيكية الألمانية ، وآراؤه الأدبية لايمكن أن تقوم على أنها غير عادية . وعلم جمال شوبنهاور لم تصبح له أهمية تاريخية كبرى إلا فى أواخر القرن التاسع عشر لأنه حمل هذه الأفكار الأفلاطونية فى عصر لم يكن شلنج وهيجل قد أصبحا فيه موضع الثقة . وبصفة خاصة فإن علم جمال الموسيقى عنده ، الفن الذى هو فى نسقه يُنحى جانبا على أنه تعبير مباشر عن (الإرادة) بدون وسيط المثل يثبت أن له تأثيراً هاماً على نيتشة وفاجنر وتوماس مان . ولكن فى نظرية الأدب رغم أننا قد التقطنا ملاحظات نفاذة بل وحتى استبصارات نظرية فإن مفهومه عن التراجيديا وحده ثبت أنه إسهام مميز جدا .

هيجل

يُعدُّ علم الجمال عند هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) ذروة التطور المدهش الكلى للتأمل الألماني في الفن . لقد جمّع - وإن كان مع وجود اختلاف - ما سبق أن قاله كانت وشيلر وشلنج وسولجر إذا ما اقتصرنا فحسب على أشد السابقين عليه وضوحا وأعمل ذهنه بحيث يخرج بنسق في علم الجمال هو بدوره ليس إلا جزءا بسيطا من فلسفة شاملة للعقل والتاريخ والطبيعة . وعلينا أن نعترف الآن بأن هيجل هو من أشد الأشخاص تأثيرا في تاريخ البشرية . وفي الفلسفة السياسية نجد أن المادية الجدلية الماركسية - وكذلك الكثير من التنظير المحافظ الليبرالي عن الدولة تنحدر منه وإن كان هو لم يكن يقرّ بالكثير ممّن ورثوه . ودور هيجل في تاريخ المنطق هائل . لقد كتب أول تاريخ للفلسفة والذي كان أكثر من مجرد ذخيرة للكتب . وفلسفته في التاريخ والدين كان بها حتى مزيد أكبر بعيد المدى من الارتدادات للماضي . ودوره في تاريخ علم الجمال يصعب أن يقل في الأهمية إذا ما فكرنا في الخط الممتد للهيكلين في ألمانيا وتأثيره على هيوليت تين ودي سنجتيس وعلى بلنسكى وباتر وكروتشه وأى عدد من الآخرين . وهذا التأثير عادة هو تأثير المنهج وحفنة قليلة من الأفكار المحورية . ونادرا ما يعنى هذا نسقا مغلقا على نحو ما يبدو بناء (علم الجمال) غير المقبول في تفاصيله في نظر معظم المفكرين الذين تلوه . ونظرية هيجل الأدبية في تمايزها عن قضاياها العامة عن الجمال والفن والمثال لا تكاد تعرف اليوم ككيان متميز للفكر ، رغم أن «محاضرات علم الجمال» تكرر فصلا ختاميا مستفيضا لفن الشعر وفي مواضع أخرى نجد أن الكتاب حافل بتأملات عن النظرية الأدبية وتعليقات على الأعمال المفردة للأدب .

تعد «محاضرات علم الجمال» إذا ما نظرنا إليها ككتاب غير مُرضية بالأحرى : فهناك قدر كبير من التكرار وكثير من الانقطاع في تطوير التفاصيل وهناك مادة وصفية كبيرة يبدو أنها غير دقيقة في العرض (وخاصة عن الأساطير الشرقية) وآثارا عرضية بالاهتمام الملى بالمزاج بالجمهور من الطلبة الألمان . وهذه النواقص ترجع إلى حقيقة أن المحاضرات قد نُشرت بعد وفاة هيجل ، والذي نشرها هو تلميذه هنريخ جوستاف هوتو في ١٨٣٥ وهي قائمة على عدة مجموعات من مذكرات المحاضرات التي دونها الطلبة في سنوات ١٨٢٠ لقد جُمعت ونُقحت وأشرف عليها باهتمام هوتو ومن ثم فإنها لا تمثل الصياغات النهائية لهيجل ^(١) . ولسوء الحظ فإن الكتابات المطبوعة إبان حياة هيجل تحتوي على مادة بسيطة للغاية تكون مفيدة لفحص ومراجعة المحاضرات : والعروض الأكثر إيجازا لعلم الجمال في كتابه «علم تجليات الروح» ^(*) (١٨٠٧) و «الموسوعة» (١٨١٧) تمثل مرحلة متقدمة في فكر هيجل وسلسلة المقالات النقدية عن هامان وسولجر وسلسلة واحدة عن «فالنشتين» لشيلر الملحقه بالمحاضرات ليست إلا عن نقاط ثانوية ^(٢) . بالإضافة إلى ذلك فإن للمحاضرات ميزة كبرى لمعظم القراء المحدثين . رغم أنها أقل صرامة منهجيا ، وأقل اكتمالا نهائيا في تعبيرها ، فإنها أكثر جاذبية وذلك بسبب استطراداتها ؛ والاستخدام المتكرر لأمثلة عينية وإظهار معرفة تاريخية متسقة .

(١) إن محاولة تحرير الملاحظات لم تتقدم بما يزيد عن مجلد أول بإشراف لاسون ، ليبنرج ، ١٩٢١ ولم أتمكن إطلاقا من أن أحقق نسخته .

(*) جرى العرف على ترجمة عنوان الكتاب باسم (ظاهريات العقل) لكن هذه هي الترجمة الأدق للعنوان (المترجم) .

(٢) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس عشر ، ص ١٧ .

لكن الصعوبة فى نقل علم جمال هيغل بسيطة بالمقارنة مع صعوبات تفسيرها وتقييمها . ويبدو أن هناك تناقضا أساسيا بالنسبة لمحورها . فمن جهة كان علم الجمال عنده أكبر نسق ذا تأثير فى العصر حيث اندمج التاريخ والنظرية بشكل ناجح وكل الأفكار الرئيسية لدى علماء الجمال الألمان تمثلت فى نسق واحد يحدد بوضوح الطبيعة ويحدد عالم الفن . ومن جهة أخرى فإن نظرية هيغل وخاصة نظريته الأدبية تبدو فى جانب منها كعودة إلى وجهات النظر والمفاهيم العقلية الأقدم والتي عندما التقطها أتباعه من أصحاب العقلية الحرة فيه أحدثت عودة إلى سوء الفهم العقلى القديم للفهم والحكم على الأدب بمعايير مجرد المحتوى بل وحتى الرسالة الأخلاقية والدينية .

ومفاهيم هيغل الجمالية المحورية ستكون أكثر ألفة لنا عن كانت وشيلر وشلنج . وهيغل مثلهم يصر على أن الفن «يجعل الحسى روحيا والروحى حسيا» وأنه فى الفن يجب أن يكون الكلى فرديا والعام جزئيا والفكرة والشكل موحدين^(٣) . وأشهر صيغة عند هيغل «التشابه الحسى للفكرة»^(٤) هى مجرد إعادة صياغة للوحدة الجدلية للحسى والفكرة والتي التقينا بها عند شلنج وسولجر . والجمال هو الكلى العينى نفسه . والعمل الفنى هو كلية ، منظمة فى كل تفصيلا ، تبدع عالما مغلقا ينقصها العرض الخارجى وهذا المفهوم الشائع لدى السابقين على هيغل يجرى تفسيره على نحو أصيل . والفكرة الهيجيلية ليست المثال الأفلاطونى فوق عالم الأشياء والأشخاص وليست بالطبع مفهوما مجردا . إنها تصبح تاريخية كاملة متوحدة مع العملية التاريخية نفسها . إن

(٣) محاضرات عن علم الجمال ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٦٨ ، ص ١١٠ ، ص ٨٤ ، ص ٤٦ .

(٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٦٠ .

نظرية الفن والتاريخ الفنّي متشابكان كل منهما بالآخر حتى على نحو أكثر التصاقا مما عند الأخوين شلجل اللذين هما الأقرب إلى هيجل فى هذه المسألة .

ولسوء الحظ فرن دمج هيجل النظرية والتاريخ يجعله يدفع تصنيف الفنون إلى نتيجة المراحل التاريخية للفن ويمكن للإنسان أن يدافع عن المراحل الثلاث للفن عند هيجل : الرمزية والكلاسيكية والرومانسية . ويقصد هيجل بالفن «الرمزى» ما نسميه اليوم «المجاز» ، الفن الذى لا نجد فيه جميعا عينيا للمعنى والشكل^(٥) . مثل هذا الفن سيكون - بالمعنى الدقيق الذى عند هيجل - حقا لا فنا بل بعض المقدمات للفن التى رأى فيها أمثلة أولية فى الشرق والهند ومصر . وهو لم يجد إلا علاقة غامضة بين الشكل والمحتوى ، انقساما بين المثال التجريدى والواقع المتنوع للطبيعة .^(٦) والفن الكلاسيكى ، فن اليونانيين بصفة خاصة هو وحدة المحتوى والشكل ، انصهارهما ووحدتهما بينما الفن الرومانسى والذى يعنى به هيجل كل الفن منذ القديم هو الفن الذى فيه انقسام جديد بين الداخل والخارج والذاتية فيه تجعل ما هو خارجى يشكلثانية ما هو فجائى وتعسفى^(٧) .

وإضافة الفن «الرمزى» للفن المزدوج الكلاسيكى - الرومانسى عند الأخوين شلجل يمكن أن يعد تحسّنا لخطأ طيته حيث يجرى الاعتراف بمرحلة ثالثة (وإن كانت أدنى أو على الأقل أولية) وفيها يُحمل الفن الشرقى إلى

(٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤١٩ .

(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٠٩ ، ص ٢ ، ص ٤ .

(٧) المؤلفات الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ١٢٦ ، ص ٢٣٤ .

النموذج الواسع العالمى . وعلى أى حال فإن هيجل يستمر فى توحيد هذه المراحل مع الفنون المختلفة . والمرحلة الرمزية فيها العمارة على أنه الفن المتأذر ؛ والمرحلة الكلاسيكية فيها النحت ؛ ، والمرحلة الرومانسية فيها الفنون الحديثة الثلاثة : فن التصوير والموسيقى والشعر . وهذا يبدو نسقا غريبا ومصطنعا رغم أنه ممكن تفسيره على أنه فى فترات معينة يسود فن خاص . وهو يبدو على وجه اليقين أنه يعدّ النحت ، وهو الفن الكلاسيكى ، أكمل فن ؛ ومع هذا فإن النتيجة تتناقض مع فقرات أخرى عديدة يجرى فيها تمجيد الشعر على أنه ذروة الفن وأعلى فن . وهذه الخطاطية الجديدة تسود فى النهاية : إنها نزعة عقلية مقنعة أو بالأحرى - حيث أن هيجل لن تكون لديه «الفكرة» مختلطة بمفهوم تجريدى - «مثالية» يفترض فيها الفن دوراً انتقاليا إلى الدين وأخيرا إلى الفلسفة . ويتصور هيجل هذا النظام الخاص بدرجات الوعى من الفن صعودا إلى الدين ومن ثم إلى الفلسفة ، لا كسلسلة من القيم المتآزرة فحسب بل كترتيب تاريخى حيث أن الشكل الأقدم يجب أن يحل محله الأجود والأعلى . وهكذا نجد أن الجمالى عند هيجل أصبح مضادا للجمالى ، خطبة جنائزية على الفن . إن الفن هو الماضى وهو يجاوز ذاته ، ويكفّ عن أن يكون «الحاجة القصوى للروح»^(٨) . والشعر - وفق هذه الخطاطية - يأتى أخيرا على أنه أشد الفنون روحية حيث أنه لا يوجد فيه - وفق هيجل - أى عنصر حسّى ، إنه يتشكل تماما من العلامات التى هى بلا معنى فى حد ذاتها ولا تتلقى معنى إلا من خلال العقل^(٩) . والشعر هو هكذا يوضع فى مكانه

(٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٢ ، ص ١٥١ .

(٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٢٠ .

باعتباره ذروة الفن لأنه أكثر الأشياء شبهاً بالفكر . وأحيانا يدرك هيجل نفسه خطر أن يفقد الشعر نفسه فيما هو روى ومن ثم يكف عن أن يكون فنا ، ولكنه - بصفة عامة لا يمكن أن يهرب من منطق خطاطيته ^(١٠) .

زيادة على ذلك فإن موت الفن وأنه من مخلفات الماضى وتجاوزه الذاتى لا يجب - بوضوح - تفسيراً هذا حرفياً على أنه نبوءة بالتلاشى الشديد لكل الفن أو حتى كل الفن الجيد . وفوق كل شئ فإن هيجل لديه شعور قوى جداً بالاستكمال التام للفن فى عصره ، لأنه جزء لا يتجزأ من عصر محدد ومجتمع بعينه ومن ثم لا توجد ملحمة ممكنة اليوم ولا هجائية بالمعنى الرومانسى التى تقتضى «مبادئ صارمة فى عدم اتفاق مع العصر ، وحكمة تظل تجريدية ، وفضيلة لا تترك إلا بذاتها بطاقة صارمة» ولا نستطيع على وجه الحق أن نكتب قصائد عن فينوس وجوبتر والآلهة الأخرى أو حتى نرسم المادونات ^(١١) . ويرفض هيجل الردة الرومانسية إلى الكاثوليكية باعتبارها وسيلة مصطنعة لبث الإيمان . «لا يجب على الفنان أن يكون فى حاجة إلى أن يتوافق مع نفسه وأن يقلق بشأن خلاصه ، فإن نفسه الحرة العظيمة يجب قبل أن تشرع فى الإبداع أن تعرف ما هى مقدمة عليه ، ويجب أن تتأكد من نفسها وتكون مليئة بالثقة» ^(١٢) .

(١٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٣ .

(١١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٢ ؛ المجلد الأول ، ص ٢٧٠ ؛ المجلد الثانى ، ص ١١٨ .

(١٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٣ .

وهكذا يستطيع هيجل أن يدافع عن المفارقات التاريخية في الفن . وعلى خشبة المسرح فإن لبس الصينيين وسكان بيرو كفرنسيين على خشبة المسرح في عهد لويس الرابع عشر تُظهر - بالأحرى - القوة لا الضعف في الحضارة^(١٣) . ولا يحتاج هيجل إلا إلى استعمال بسيط للإحياءات الاصطناعية مثل الرسامين الألمان الذين يحاولون محاكاة البدائيين الإيطاليين وإن كان قد قام ببعض التنازلات الفكهة نوعاً ما من أجل نفعها وقيمتها^(١٤) . وبهذا الحس (بالعضونة) للتطور التاريخي والتوازي الكامل - ولا يقتصر هذا على الفنانين بل كل أنشطة الإنسان - فإنه كان عليه أن يصف عصره بأنه عصر التفسخ الفني وأنه مرحلة متأخرة في تاريخ الفن . لقد رأى الانهيار على أنه إلى حد كبير الانزلاق في النزعة الطبيعية من جهة وإلى البعث الاصطناعي للأساليب التاريخية من جهة أخرى ، لكنه رآه أيضاً على أنه انحراف إلى مجرد الشطح الخيالي والزخرفة البشعة ، إلى الفكاهة المدمرة الذاتية ونزعة الزهد غير المسئولة . وكتشخيص للتطور اللاحق لفن القرن التاسع عشر فإن هذه الملاحظات هي ملاحظات عنيفة جداً خاصة عندما يتذكر الإنسان أنها كانت ملاحظات تمت في سنوات ١٨٢٠ . لقد فكر هيجل في الكاتب الدرامي الألماني كوتسيو والدراما الواقعية الألمانية وإ. ت. أ. هوفمان وكليست وتيك وجان بول ككتاب رومانسيين يظهرون هذه الملامح المتفسخة في العصر^(١٥) .

(١٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٦ .

(١٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٥ .

(١٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٠٢ ، ٣٩٧ ؛ والمجلد الثاني ، ص ١٨٢ ، ص ١٩٨ ،

ص ٢٠٥ وخاصة استعراض سيجر التحليلي في المجلد السادس عشر خاصة ص ١٢٩ - ١٤٩ .

ومع هذا فمرتین یقترح هيجل اقتراحا غريبا - وهذا یذكرنا بتأملات شلنج - أنه لا يزال يوجد موضوع عظیم متروك للمحدثين : ملحمة عالمية ، «خرافة أسطورية للعصور» يكون بطلها (الإنسان المطلق) ^(١٦) . وهكذا يبدو هيجل أشبه بعقلانى يتنبأ بقهر الفن بالعلم والفلسفة وعلم الجمال ؛ وهو يشتط فيقول : «إن الفن لا يجد تبريره الحق إلا فى العلم» وه يفترض أن هذا العلم هو علم الجمال الخاص به ^(١٧) . ومن جهة أخرى یصف بدقة تحلل الأساليب فى القرن التاسع عشر ودمج الفن والواقع فى النزعة الطبیعية ومن ثم يتضمن وصفا تراجعيا ودفاعا عن الكلاسيكية التى یعتبرها أنموذجا للمحدثين .

وكما أن خطة هيجل التاريخية والتقييمية للفن والدين والفلسفة تفضى إلى صنعة عقلانية للشعر باعتباره آخر الفنون فكذلك - فى الشعر - تفضى الهرمية الهيجلية إلى تمجيد الجنس الأدبى الفلسفى الأعظم ألا وهو الدراما . وهيجل یقلل باتساق من بنية الشعر القوية على أنها «تخارج عارض» ویقرر أن السطح الجمالى (كما نقول اليوم) للأدب ليس اللغة بل «العرض الباطنى والحدس ذاته» ^(١٨) . والعنصر اللغوى ليس سوى وسيلة بصرف النظر عن العنصر الشعرى الحق . والشعر یمكن - بدون ضرر جوهرى لقيمه - أن يُترجم إلى لغة أخرى ويُنقل من النظم إلى النثر ، ومن ثم يُنقل إلى علاقات صوتية مختلفة تماما .

(١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٥ ؛ المجلد الثالث ، ص ٢٥٨ .

(١٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٥ .

(١٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٦ .

وهكذا يفان الشعر - فى معظم أجزائه الجوهرية - يتهى فى العقل وما هيته
تُحمل إلى الوعى بدون حدس حسى وبدون قبول للأذن^(١٩) .

وبالرغم من هذا الوضع العام يظهر هيجل التقاطا هاما لدور الملامح
اللغوية (القاموس ، ترتيب الكلمات ، بناء الجملة) فى الشعر ويعرض بفصاحة
تأثيرات وسحر النظم والقافية^(٢٠) . وهو يطرح الملاحظة الحقة وهى أن
«الأمعية الفنية الأصيلة تسرى فى مواده الحسية كما فى معظم العنصر القومى
الذى يرفعه ويحمله أكثر مما يعوقه ويكتبه»^(٢١) . وهو يقترح أن النظم متضمن
فى إيقاع الأفكار ، وأنه «موسيقى تردد وإن كان بشكل بعيد الاتجاه الحالك
ومع هذا المحدد لسير العروض وطابعها» . وهو يؤكد الحاجة إلى الإيقاع ولكن
ليس للمعيار الدقيق فى الشعر ويصف وصفا جيدا الصدام بين الأنموذج الوزنى
وإيقاع النثر «الذى يعطى الكل حياة فريدة جديدة»^(٢٢) .

ونحن سوف نسى فهم هيجل (وهو نفسه قد أساء فهمه عديد من
الهيكلين الذين ناقشوا الأدب كما لو كان بحثا جدليا) إذا اعتقدنا أنه يجعل
الشعر الفلسفى فى القمة. إن هيجل يتمسك بالكل العينى ، يتمسك بطبيعة
الفن . بل إنه حتى يلعب حيلة بارعة بالجدل والشعر الوصفى . إنه يلغيهما
بالمرة من خطاطيته بالنسبة للأجناس الشعرية . وبالنسبة لهيجل فإن الأنواع

(١٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٢١ .

(٢٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٤ وما بعدها .

(٢١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٠ .

(٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٩١ : المجلد الثالث ، ص ٢٩٦ ، ص ٢٩٩ .

الرئيسية للشعر هي الثلاثة التقليدية . الملحمى والغنائى والدرامى . وهى تسير وفق ترتيب الموضوعى والذاتى ومركبهما ؛ والملحمة تتطابق مع النحت والشعر الغنائى مع الموسيقى والدراما مع وحدة الموسيقى والنحت^(٢٣) . وترتيب الأنواع الرئيسية هو أيضا ترتيب تاريخى : فالملاحمة أولا فى الزمن ، وهى تنتمى إلى العصر البطولى ، تنتمى للماضى ، بينما الشعر الغنائى يلى الملحمة . وكل الذاتية والوعى الذاتى والاستيطان يأتى فيما بعد فى تاريخ الإنسان . والدراما التى تربط الموضوعى بالذاتى ، وتربط الملحمة بالشعر الغنائى هى - إذن - آخر الأشكال . وفى داخل الدراما تُعد الكوميديا هى المتأخرة عن التراجيديا وهى الأقرب إلى تحلل الفن لأن الكوميديا تتضمن تفوق الفنان على مواده ، إنها الوعى الذاتى الفائق^(٢٤) . وواضح أن الخطاطية قائمة على تتابع هوميروس وبندار وسوفوكليس وأريستوفانيس - والوضع النهائى للكوميديا يتفق أيضا مع نظرية شيلر . ويبدو أن الخطة تتضمن تفسيراً للكوميديا مشابه لما عند الرومانسيين وتأكيدهم على السخرية . ولكن على الإنسان أن يكون حذرا فى توحيد وجهة نظر هيغل مع وجهة نظر فريدريك شلجل أو حتى سولجر ؛ فهيجل دائما ما يستهجن فريدريك شلجل من جهة بسبب رده الدينية ومن جهة أخرى لأنه شعر بأن صديقه سولجر لم يحرر نفسه تماما من تأثير تيك ولم يصل إلى الموضوعية الحقة^(٢٥) . زيادة على ذلك فإن تصور هيغل للكوميديا

(٢٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٢١ - ٢٢٥ .

(٢٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٨٠ .

(٢٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٢٨ ، ص ٢٩٧ .

ليس حقا مختلفا تماما عن السخرية الرومانسية إذا ما فسّرناها موضوعيا . إن كل ما هنالك هو أن هيجل يندّد بالسخرية السلبية المدمرة التي تفتقر إلى كل جدية وتطرح الفكاهة لا لشيء إلا من أجل الفكاهة وحدها . ولقد انتقد بشدة ما اعتبره نقص الشخصية واللامنطقية واللامسئولية والتصوف التعسّفى عند الأخوين شلجل وتيكن ونوفالس وإ. ت. أ. هوفمان ، لكنه لم يقلع عن فكرة أن ذروة الفن هي الموضوعية والتصوفية الكاملة ^(٢٦) .

وهذه الخطة العامة للأجناس الأدبية ألحقت بها محاولة لإعطاء بعض الأنواع الصغرى وأحاييل الفن إلى مرحلة معينة من تطوره من ثم حرمانها من أى مكان حق فى الخطاطية نفسها . وتحت الفن الرمزي - وهو المرحلة الأولى والأدنى - نجد مناقشة للأنواع التى تُصوّر - كما تصوّرها عقل هيجل - العلاقة الخارجية للمحتوى والشكل ، ومن ثم فهى الخاصة المتفردة لتلك المرحلة . وهيجل يناقش هنالك قصص الحيوانات والمثل وضرب الأمثال والخرافة الأخلاقية واللغز والحكمة الساخرة والشعر التعليمى والوصفى . وهناك من ينكر هذه الأشكال الصغرى من حيث أنها كلها تظهر ثنائية لا تصالح فيها بين المحتوى والشكل . وفى الشعر الوصفى يظل المحتوى الخارجى فى تفرد غير الروحى ؛ وفى الشعر التعليمى يظل فى العمومية التصورية ^(٢٧) .

وهيجل - فى هذا السياق - لا يتناول هذه الأشكال الصغرى فحسب ، بل يتناول أيضا الأحاييل الشعرية مثل المجاز والاستعارة و «الصورة الفنية»

(٢٦) انظر ما هو متعلق بسولجر فى الملاحظة رقم ١٥ .

(٢٧) الأعمال الكاملة ، لجلد الأول ، ص ٥٥٧ - ٥٦٠ .

(وهى استعارة ممتدة) والتشبيه الذى ينسب أيضا لتلك المرحلة «الرمزية» للفن . ويمكن للإنسان أن يفهم السبب الذى يحتم وضع المجاز فى خطاطية هيغل فى مرتبة دنيا كشكل تجرىدى ولماذا يجب على التشبيه بجانيه المنفصلين - الصورة والمعنى - أن يتلاءم فى الفن «الرمزى» ولكن يصعب أن نتيين لماذا يجب على الاستعارة والصورة أن تُوضعا هنا ومن ثم يجرى التنديد بهما ضمينا لأنهما يمثلان بالضبط وحدة المعنى والشكل ، انصهار (كما يجب أن نقول) المغزى والوسيلة والذى هو ماهية كل فن^(٢٨) . وهيغل يستطيع أن يفعل هذا لأنه يفسر الاستعارة كشكل أولى للتشبيه حيث أن المعنى والصورة لم يتواجهها «بعد» مع النتيجة التى تذهب إلى أن الاستعارة لا تعد إلا حلية خارجية للعمل الفنى ، كانقطاع فى سياق العرض ، كانحراف متصل^(٢٩) . وهيغل ليس بالأعمى إزاء الدور العظيم للتشكيل فى الشعر : وه يقتبس أمثلة عديدة من شكسبير ويتبين أن كتاب الدراما الأسباب وجان بول وشيلر هم أيضا أغنياء للغاية فى الاستعارات^(٣٠) غير أن اللغة التشكيلية فى عقل هيغل واضح أنها مرتبطة بقوة بالشعر «الرمزى» الشرقى حتى أنه يجب أن يظل خاصية تلك المرحلة وحدها . وهيغل يؤكد بتماسك بما فيه الكفاية - وباندفاع نوعا ما بالنسبة لموقفه من التشبيهات عند هوميروس - أن هوميروس وسوفوكليس يتأسسان على التعبير المباشر بصفة عامة فى معظم أعمالهما^(٣١) . والإنسان يجب أن يفترض أنه يعتقد أن هذا حق بالنسبة لكل الفن العظيم .

(٢٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٥٨ .

(٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٢٤ ، ص ٥٢٩ ، ص ٥٢٥ .

(٣٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٤٠ .

(٣١) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٣٩ .

والفن الكلاسيكى هو مركز الفن ، المتوسط ، إنه «لحظة» الجمال التى هى -
بالنسبة له - تمثل أساسا فى النحت اليونانى والأساطير اليونانية (٣٢) . وهنا -
كما فى كل موضع من المحاضرات - تصبح الفروق بين الفن والدين أو الأساطير
مشوشة ويتوحد الفن بالدين أو على الأقل يستخدم كتصوير للمفاهيم الدينية .
وفى مناقشات هيجل السابقة للفن فى «علم تجليات الروح» و «الموسوعة» فإن
وحدة الفن والدين تتأكد كجزء من الخطاطية الفلسفية العامة . ومصطلح «ديانة
الفن» وهو مستمد من شيلر ماخر ، يُستخدم كمرْكَب لتأكيد مثل هذه الوحدة
الكاملة (٣٣) . ولكن وردت فى المحاضرات تفرقة بين الفن والدين أو أحيانا
يجرى التحايل بشأنها بالاستخدام المصطبغ بالصبغة الأفلاطونية لكلمة (الشعر)
بمعنى النشاط التخيلى بصفة عامة (٣٤) . وعلى أى حال فمن الناحية التطبيقية
يناقش هيجل باستمرار الأساطير والدين على الأقل خارج المسيحية كما لو كانا
فنا . والتصورات الدينية الهندية والفارسية والعبرية والمصرية تستخدم لتصوير
الفن الرمزي كما لو لم تكن هناك مشكلة الصرح الفنى أو المقطوعة الأدبية .
وفى الفن الكلاسيكى فرن الالهة اليونانية سواء كما عند هوميروس أو كما تُعرض
فى النحت أو ببساطة كنسق للأساطير - تعد الأطروحة الدينية للفن ؛ وفى
الفن الرومانسى فإن الأطروحات الدينية : المسيح وعذابه ومريم العذراء
والشهداء والقديسين يجرى بحثهم جميعا كما لو كانوا جزءا من علم الجمال .

(٣٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٤ ، ص ١٠ ، ص ١٦ - ١٧ .

(٣٣) «ديانة الفن» الفصل السابع ، المادة ب فى «علم تجليات الروح» . ولا يميز هيجل بين الفن

والدين إلا فى الطبعة الثانية من «الموسوعة» (١٨٢٧) ص ٥٦٣ .

(٣٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٤٣ .

وعلى أى حال يجرى إدراج شرط : المسيح علي أنه تجسيد للرب هو حقيقى أكثر من أى رب قديم ومن ثم يتجاوز الفن بالفعل^(٣٥) . والمسيح نفسه لأنه من لحم لا يحتاج إلى أى فن فهو يجعل الفن من نافلة القول وكذلك إله اليهود فهو فى عظمتة وجلاله لا يمكن عرضه بنجاح فى شكل إنسانى وبالتالى لا يمكن عرضه فى إطار فنى . والمزاميروالأجزاء الأخرى من الإنجيل التى تحتفى على طريقة الاستعارة بعظمة الله تعد فنا رمزيا والذى لم يصبح فنا بعد ولم يصبح مثاليا بعد نفيه لا يتداخل ما هو باطنى وما هو خارجى . واليهودية «جليلة» ومن ثم فهى رمزية ، والمسيحية رومانسية ، والدين اليونانى كلاسيكى^(٣٦) .

وهكذا فرن الآلهة اليونانية عند هيجل هى مركز الفن ويكاد يكون الأمر كما هو الشأن عند شلنج . والمثل اليونانية والكلاسيكية هى نفسها والمناقشة العامة للمثال فى الفن متوازية تماما مع تناول الفن الكلاسيكى فى كلا الموضوعين تجرى التغيرات على الأطروحة الرئيسية فى علم الجمال عند هيجل : الجمال هو العرض الحسى للحقيقة . وهيجل يذكرنا بأن هذا ليس الكلاسيكية الأفلاطونية عند فكلمان والذى يبدو مثاله تافهاوفارغا^(٣٧) . إن المثالى نفسه ليس بمعزل عن الواقع ، إنه ليس الجميل نفسه كما هو الشأن فى الأفلاطونية . إنه يبدو ، إنه (يتبدى) لنا فحسب ، إنه ذاتى بالمعنى الذى عند كانت . إن

(٣٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ١٤٣ .

(٣٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٩٥ .

(٣٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢ .

المثال ليس تماما أو تجريدا ، بل هو عيني وفردى ، «مشخص» وفى الوقت نفسه كُلى وعام^(٣٨) . وبين الحين والحين يتحدث هيجل أشبه بكلاسيكى فى القرن الثامن عشر فيركز على الأثر التطهيري للفن ، تناغمه ، صفائه ، تحرره من العرضى والوقائعى^(٣٩) . وهيجل يندد دائما بمجرد المحاكاة ، مجرد التعبير الشخصى ، أى الاستجابة للإثارة . وهو يشارك فى التحاملات الخاصة عندما يرفض المرض والجوع كموضوعين للفن ويعلن صراحة أن القلق من أجل الحياة أو العمل للكسب لا مكان له فى الفن ، أو يندد بكل الشر والشیطان لأنه غير جمالى^(٤٠) . وهيجل ليس لديه تسامح إزاء الزخرفة البشعة لما هو فائق للطبيعة فى الفن . وهو لكى يتقبل الساحرات فى مسرحية «ماكبث» أو الشبح فى مسرحية «هاملت» كان عليه أن ينظر إليهما مجازيا ويردهما إلى إسقاطات للحالات الباطنية . فما من سحر وما من مغناطيسية وما من خوارق يجب أن يسمح بها فى الفن ، ففى الفن «كل شئ واضح وشفاف»^(٤١) .

وهيجل لا يجد أى فائدة فى الواقعية الحديثة عند الطبقة الوسطى . سواء بالنسبة عند كوتزيو أو فى الرواية الحديثة ، رواية العادات والأخلاق . بل إنه يرسم تفرقة دقيقة بين الكاهن الذى يحتسى القهوة فى «لويز» لفوس والحارس وظيفيه الذين يحتسون النبيذ فى «هرمان ودوروثيا» لجوته . فالأول هو «مادى»

(٣٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٠ ، ص ٢٣٠ .

(٣٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، ص ٢٧٩ : المجلد الثانى ، ص ١٥ ، ص ٧٦ .

(٤٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٨٠ ، ص ٣٠١ ، ص ٢٤٦ ، ص ٣٥٠ .

(٤١) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣١٢ ، ص ٣٢٧ .

يستهلك السلع والبن والسكر المستورد ؛ والثاني شخوص ملحمة ووسط بطولى مغلق على نفسه يستهلك التاج المحلى^(٤٢) . وبالمثل فإن الهجاء يوضع فى موقف تاريخى فى نهاية الفن الكلاسيكى . إنه شكل انتقالى فى تحليل المثال الكلاسيكى وهو ليس ملحمة ولا شعرا غنائيا ، يوضع تماما مع الروايات الثرية عند الرومان قرب سقوط الامبراطورية^(٤٣) .

إن الفن الكلاسيكى صاف لكنه ليس جليلا . زيادة على ذلك ، فإن الجدية الخالدة ، السلام الذى لا يتغير ، يتخذ له عرشا على جبين الآلهة وهو يتدفق فوق شخصها الكلى^(٤٤) . هذا الصفاء للآلهة هو على أنه حالة سوداوية نوعا ما . «إن الآلهة المباركة تأسى على نعمتها» ؛ إن نفس الحزن وعطره قائمان فى جمالهما عينه ، حيث أن الآلهة تستشعر الإحاطة به والفن يعرف سرعة زواله أمام الفكر^(٤٥) . إن المثال الكلاسيكى هو توازن غير قائم على أساس وطيء ونادرا ما يتحقق ويسهل تدميره . وفى الشعر ليس له مثال إلا عند هوميروس وسوفوكليس .

ولكن عندما يتناول هيجل الفن الرومانسى لا يستطيع أن يحافظ على رفضه الضمنى لكل شئ ليس مثاليا . فهو يرى الفن الرومانسى على أنه الفن الذى يجسد الواقعية وإن كان لن يصبح إطلاقا محاكاة كاملة للطبيعة . ويرسم هيجل دفاعا روحيا عن جنس فنون التصوير الهولندى ويدافع عن مكانة ما هو

(٤٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٥٣ - ٢٥٤ .

(٤٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ١١٦ - ١١٨ .

(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٧٦ .

(٤٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٧٧ - ٧٨ .

دنى وبشع وتافه ومبتذل عند شكسبير . والحراس فى «هاملت» والخدم فى منزل جوليت والحمقى والمهرجون والحانات والمبولة فى حجرة النوم والبراغيث تتوازى مع الصور الدينية فى العصور الوسطى لمولد المسيح وعبادة المجوس . «الثيران والحمير ، معلق الدابة والقش ، كلها أمور لا يجب أن نفتقدها» . وحتى فى الفن «يجب أن تتحقق الكلمة وأن التصنع يجب تمجيده»^(٤٦) . وهيكل هنا يظهر بصيرته التاريخية الجميلة فى العلاقة بين ظهور الواقعية والمسيحية بمثل ما أنه يربط الواقعية الخاصة عند الهولنديين بالبروتستانتية^(٤٧)

وكما هو الحال دائما فإن وجهة نظر هيكل ملتبسة فمن وجهة نظره فإن هذا المثال الهللىنى للفن هو فى مرتبة أدنى ، لكنه يتبين ضرورته التاريخية وتضمينه فى العملية الاجتماعية المتحركة نحو مجتمع الطبقة الوسطى . وهو لم يكن بالذى ليس لديه تعاطف مع فكاهة هبل وسترن وبالنسبة لوجهة النظر التى تذهب إلى أن أصغر شئ يمكن إضفاء الطابع الحيوى عليه ويجرى تمجيده بالشعر^(٤٨) . وهناك شعر هو «لذة خالصة فى الأشياء ، انغماس لا يستنفذ فى التخيل ، لعبة غير ضارة» . وهيكل مستعد للإعجاب به إلى أن يخلع نفسه فى النهاية ويعلن أن «المحتوى هو الذى يحدد فى الفن» لأن الفن ليس له غرض إلا أن يبين «الدال فى عرض حسى ملائم»^(٤٩) ولسوء الحظ فإن

(٤٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢١٨ .

(٤٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٢ .

(٤٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٨ .

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٠ .

مصطلح «الماهية» يفترض دلالات فلسفية عند هيجل : إنه متطابق مع الحقيقة ، المثال ، المطلق ، الإلهى . «إن الفن يفرغ مهمته القصوى فى تحقيق ما هو إلهى والتعبير عنه ، أعمق مصالح الإنسان ، أعرض حقائق الروح»^(٥٠) إنه أسهل طريق للنفاذ إلى المثال . «إن القشرة الصلبة للطبيعة والعمل اليومى هما أصعب على العقل أن ينفذ فيهما عن إمكان نفاذ المثال فى الأعمال الفنية»^(٥١) . مرة أخرى لقد أصبح الفن بديلا شعبيا عن الفلسفة والدين .

والتركيز لأعلى الجذور الدينية للفن فحسب بل أيضا على الفن على أنه يصور التصورات الدينية الأساسية لعصر هو أيضا يتخيل نظرية هيجل فى الأجناس الأدبية والأحكام الفردية العديدة عن المؤلفين . والصراع بين مفهوم «الكل العيى» للفن كمثال وتمجيده للنحت اليونانى والأساطير اليونانية والرأى الآخر الذى يؤكد المثال وما هو إلهى متخفٌ فى الفن يظل غير متصالح . وفى خطاطية الأجناس الأدبية نجد أن الشعر الغنائى يتناقص . والتعليقات الأقصر والروتينية عما قاله عن الملحمة والدراما هى الأقل بروزاً وتمييزاً . ومبدأ الذاتية هو المفتاح الرئيسى للشعر الغنائى غير أن هيجل يذرننا دائما من أن هذه الذاتية لا يجب أن تكون حالة عابرة ؛ فيجب أن يكون لها صدقها العام^(٥٢) . وتصنيف الأجناس الثانوية الغنائية ليس قائما على أى مبدأ إلا فى حالة الخليط الواضح مع الملحمة بمثل ما هو مختلط مع القصائد والروايات الخيالية والحالات

(٥٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٧ .

(٥١) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٠ .

(٥٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٢٠ .

والتأملات الغنائية الخالصة الباطنية تعد في مرتبة دنيا . والأغنية الشعبية التي تبدو لهيجل «نقصا في التعبير» تعبر عن «مجرد الشعور الشعبي» ، هي «قومية» بمعنى يجد هيجل أنه قاصر . بل إنه حتى يطرح التأكيد الغريب أننا لا نستطيع أن نستكمل الشعور «بأغنيات أمة غير أمتنا . إن ما هو غنائي مفيد بالحاضر والصوت والموسيقى والصورة المجزية ، وكل ملامح الفن الرمزي المبكر»^(٥٣) . وتخطيط تطور ما هو غنائي تخطيط هزيل : وهو يصل إلى ذروته في تقدير عام لقصائد كلوبشتك والذي يعتدل على أي حال باستنكار هيجل الشديد لأي إحياء للأساطير الجرمانية . فهو يبدو له شيئا قديما مهجورا ومصطنعا^(٥٤) .

ومناقشة الملحمة تأتي على نحو أكثر تفصيلا وتعاطفا بالرغم من حقيقة أن الملحمة تسبق الشعر الغنائي فهي فن أسبق في خطاطية هيجل . والملحمة هي أساسا هوميروسية ، التعبير عن عصر بطولي ، عن روح قومية ، إنها إنجيل أمة . ولكن هيجل على عكس معظم معاصريه الذين تأثروا بنظريات ، مؤلف يتمسك بالأصل الفردي للملحمة «مهما يكن من أن الملحمة تعبر عن قضية أمة بكاملها ، شعب ، فإن الشعب ذاته ككل لا يستطيع أن يؤلف ، بل إن من يؤلف ليس إلا الأفراد»^(٥٥) . والرأي الذاهب إلى أن الملحمة ليس لها بداية أو نهاية وأنها يمكن أن تستمر دون تحدّد أمر مرفوض بشدة لأنه يهدم الطبيعة الخالصة للعمل الفني الذي هو دائما كل^(٥٦)

(٥٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٣٥ - ٤٣٦ ، ص ٤٥١ - ٤٥٢ ، ص ٤٦٨ .

(٥٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٧٥ وما بعدها .

(٥٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٨ .

(٥٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٩ .

ويطور هيجل الدعوى بالنسبة لوحدة (الإلياذة) قائلا إنه ليس هناك سقوط بعد موت هكتور . «إن الألعاب عند محرقة باتروكلوس ودعاوى بريام القلبية وتصالح أخيل الذى يعيد للأب جثمان ابنه حتى يتم تكريم الميت يرتبط بكل الأحداث السابقة ويساهم فى الجمال الفائق والمرضى للخاتمة»^(٥٧) .

وعلى أى حال فإن هيجل بارد متحفظ إزاء قصيدة «نيبلنجليد» : إنه يفتقد استثارة الواقع العينى وهو الشئ الناجح عند هوميروس : «إننا لا نتوصل إلى رؤية الأشياء ، كل ما هنالك إننا نستشعر الصراع العقيم من المؤلف . ومحاولة جعل «نيبلنجليد» عملا قوميا يتفق مع استهجاناه ، حيث أن قصة المسيح والقدس وبيت لحم والقانون الرومانى بل حتى حرب طروادة فيها حقيقة ماثلة على نحو أكبر بالنسبة لنا عن الأحداث التى فى قصيدة «نيبلنجليد»^(٥٨) . إن شخوصها أشداء متوحشون وقساء . وهم فى صلابتهم المجردة يذكرونه بالصور الخشبية الجامدة . إن قصيدة «نيبلنجليد» لا يمكن أن توضع فى مصاف هوميروس .

وبالمثل يستنكر هيجل قصيدة «إدأ» بسبب أساطيرها الغامضة والملتبسة وينتقد أوسيان - الذى يعتبره عبقرىا من ناحية أنه غنائى غامض غير محدد^(٥٩) . ولكن ليس معنى هذا أن نقول إن هيجل ينغمس ببساطة فى الابتسارات الكلاسيكية . فهو يقدر مسرحية «السيد» الأسبانية بحرارة شديدة ويسمىها

(٥٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٩١ .

(٥٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨ .

(٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٦ ، ص ٤٠٥ ، ص ٤٠٧ .

ملحمة ، فنا تشكليا ، يمكن مقارنتها مع أفضل منتجات العالم القديم .
ولقد كتب صفحتين ممتازتين عن دانتى الذى طور أطروحة محورية فى علم
جمال هيجل : الخلود والألوهية المتحققين فى الفن . إن دانتى «يغمر
العالم الحى للفعل والمعاناة الإنسانين أو بدقة أكبر يغمر الأفعال
والمصائر الإنسانية فى هذا الوجود الذى لا يتغير . . . فالأفراد وهم فى حياتهم
ومعاناتهم وفى ثوراتهم وإنجازاتهم على الأرض إنما يعرضون أمامنا
متماسكين للأبد كصورٍ من برونز» . إن شخوص دانتى لا تعيش فى تخيلنا ؛
إنهم هم أنفسهم خالدون من الناحية الجوهرية . والمرور عبر الجحيم
والمطهر والفردوس يحدث ليعطينا «صورة وتقريراً عما قد تمت مشاهدته
بالفعل ، يعطى كشفاً مليئاً بالحركة الحيوية ومع ذلك فهو تصوير تشكىلى جامد
فى صرامة عذابه : غنى فى ومضات رعبه ، ومع هذا يلطفه دانتى فى
الجحيم كثيراً من جراء شففته ؛ وكلما زاد اللطف فى المطهر قل التحقق
والكمال ؛ وأخيراً فإنه شفاف كالنور فى الفردوس ، وللأبد بدون شكل مادى
فى خلود الفكر» (٦٠) . والتناقض الظاهرى المحورى لخطاطية دانتى ووحدته لما
هو إنسانى وخالد ، هذا العالم الدنيوى ومع ذلك العالم الآخر ، يصاغ هنا
ربما لأول مرة .

وليس لدى هيجل إلا القليل ليقوله عن أريوستو وتاسو وكاموش ؛ وهو
يرى فى الأخيرين أنهما يحاكيان فرجيل ، إنهما «اصطناعيان» . وهو يضع
«الإنيادة» لفرجيل فى مرتبة دنيا على أنها مجرد «ابتكار» ملئٌ بالأعاجيب

(٦٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٩ - ٤١٠ .

المختصرة الباردة والآلية المصطنعة ^(٦١) . والفقرة عن ملتون تعاني من الفكرة المتسلطة عند هيجل عن نقاء الأجناس الأدبية . وهو يناقش دانتى ويعترف بدون ارتياب أن «الكوميديا الإلهية» ليست بالضبط ملحمة . غير أن «الفردوس المفقود» لملتون يجرى نقدها لأنها مفرطة في الناحية الدرامية ، مفرطة في الغنائية ، والتعليمية ، وهى تأتى أدنى من دانتى بكثير ^(٦٢) . وهو يتقصص «المسيح» لكلوبشتك باعتبارها خطابة مسطحة وكذلك الملاحم الحديثة ولا يمتدح إلا «هرمان ودوروثيا» لجوته باعتبارها أنشودة رعوية كلاسيكية مع خلفية ملحمة ^(٦٣) .

والملاحمة عند هيجل هى من أمور الماضى على وجه اليقين . إنها تنتمى إلى عصر بطولى أو على الأقل عصر رومانسى . والحالة الراهنة للعالم مع الأنظمة الإدارية والبوليسية المنظمة تنظيماً جيداً لا يمكن أن يصلح كأساس للفعل الملحمى الحق بمثل ما أنالتصنيع وتقسيم العمل يمزق الناس من العيش فى اتصال مع الطبيعة المطلوبة فى الملحمة ^(٦٤) . وهيجل يدرك أن العالم الحديث قد وجد بديلاً فى الرواية ، إنها «ملحمة الطبقة الوسطى» . ولكن لما كان يتقصصها تعزيزاً للحالة الشعرية للعالم فإنه اعتبرها نثراً ، لا فناً ، مجرد محاكاة ^(٦٥)

(٦١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٠ - ٢٧١ ، ص ٤١٤ - ٤١٥ .

(٦٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤١٦ .

(٦٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٤١٦ - ٤١٧ ، عن ص ٣٧٣ - ٤٧٣ .

(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٢ - ٤٣٣ .

(٦٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .

وهو يستهجن براءة الرواية التربوية الألمانية التي تنتهى دائما والشاب قد تزوج فتاته
وحقق مكانة وأخيرا يستقر كإنسان (مادى) شأنه فى هذا شأن أى إنسان آخر (٦٦)

وهيجل يبدى اهتماما شديدا بالدراما وخاصة التراجيديا . إن الدراما هى
مركّب الملحمة والشعر الغنائى ، مركب النحت والموسيقى ، حتى أنها تسمح
تماما بأن يجرى تفسيرها فى إطار الجدل الهيجلى . فالتراجيديا عند هيجل هى
صراع ، تصادم . وأطروحتها هى ما هو إلهى ، القوى الخلفية العظيمة التى
يتجسّد فيها ما هو إلهى ؛ ما يسميه هيجل «الجوهر الأخلاقى» ، وهو مصطلح
مشوش فى استخدامنا الحالى . إن التصادمات بين جوهرين كل منهما يجب أن
تنتهى بالتوفيق . وحتى نعطى المثل المفضل عند هيجل الذى سبق أن ناقشه فى
«علم تجليات الروح» فإن مسرحية «أنتيجون» لسوفوكليس تمثل صدامًا بين
إلتزامين ، إلتزام تجاه الدولة وإلتزام تجاه الأسرة ، وكلاهما - أنتيجون وكريون -
مذنبان فى إخلاصهما الشديد لمثاليهما . وموت أنتيجون فى نظر هيجل ثانوى
بالنسبة لتأسيس تناغم نهائى كحل للصراع . بل إن هيجل حتى ليعتبر ولاءها
هو ولاء لمبدأ أدنى . «إن الآلهة التى تعبدها هى الآلهة الدنيا فى هادس الجحيم ،
(الآلهة الباطنية) للشعور والحب والدم وليست آلهة النهار ، آلهة الحياة الواعية
الذاتية الحرة للأمة وللناس» (٦٧) . والموت الجسمانى للبطله ليس ضروريا
للتراجيديا فى عقل هيجل . وفى مسرحية «الصفاحات» لأسخيلوس هناك تصادم

(٦٦) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٢١٧ .

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٥٢ والمجلد الثالث ، ص ٥٥١ ، ص ٥٥٦ .

بين حب الأب وحب الأم . والحل يُفرض بقرار من الرّبة أثينا ، وأوريست يبقى حيا وقد تظهر من إثم قتل الأم . وهناك (تصالح باطنى) فى نهاية مسرحية (أوديب فى كولونوس) عندما تحول أوديب - حسب مصطلح هيجل الغريب - إلى «وحدة وتناغم الجوهر الأخلاقى»^(٦٨) . وفى الأدب الحديث توجد أمثلة عن الصدمات المماثلة للقوى الأخلاقية ، مثل الصراع بين الحب والشرف فى مسرحية «السيد» لكورنى أوبين حقّى الحب والعائلة فى «روميو وجوليت» . غير أن هيجل - بصفة عامة - ينقد التراجيديا الحديثة (التي تعنى عنده شكسبير وجوته وشيلر) لأنها لا تطرح مثل هذا الصراع بوضوح ، وفى الحقيقة تشوش الأمور العارضة للشخصية المفردة . ومن ثم يرى هيجل فشلا فى مسرحية «فولنشتين» لشيلر : «الحياة ضد الحياة : لكن الموت وحده ينتصب ضد الحياة ، وعلى نحو لا يصدق وبشكل قصوى فإن الموت يتصر على الحياة ليس الأمر أمر تراجيديا بل أمر رعب ؛ إنها تجرح النفس»^(٦٩) . وكذلك فى مسرحية «تاسو» لجوته : حقوق الحياة المثالية لا يجرى تأكيدها حقا . وتاسو هو مجرد موضوع لتعاطف الشاعر وشفقته ، وليس بطلا مأساويا حقا^(٧٠) .

ولدى هيجل الصعوبات نفسها مع أبطال شكسبير إنه يعتبرهم مفرطين فى الفردية وفى الخصائص النوعية وأن أغراضهم مفرطة فى الشخصية والأنانية بل وحتى مرارا مفرطة فى الشر . إن ماكبث وعطيل وروميو يقتفون غاياتهم

(٦٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٥٧ - ٥٥٨ .

(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر ، ص ٤١٤ .

(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٣٩ .

الشخصية مهما تكن درجة انخراطهم فى عاطفة واحدة ضاغطة للغاية - الطموح أو الغيرة أو الحب ^(٧١) . والصدام فى مسرحية «هاملت» ليس بين قوتين أخلاقيتين وليس هناك شك فى أن انتقام هاملت سيفضى إلى أن يكون خلقيا . إن الصراع يتحول إلى نفس هاملت النبيلة «التي لم تُخلق لهذا النوع من النشاط الحيوى ، وهى مليئة بالاشمئزاز من العالم والحياة» . ويعترف هيجل بأن موت هاملت ليس إلا حادثة عرضية بشكل مصطنع . «فى خلفية عقله يكمن الموت من البداية وطالع ؛ وإن عمود الرمل المتناهى لا يشبعه» ^(٧٢) وكذلك فى «روميو وجوليت» يتهشم الحب أشبه «بوردة رقيقة فى وادى هذا العالم الخاص بالصدفة» وشعوريا - قرب نهاية التمثيلية - ليس شعورا بالانحلال التراجيدى ، بل هو شعور بالألم ، «ببركة تعسة فى المحنة» ^(٧٣) . وهيجل يعترض على ما يعدّه الحزن غير التراجيدى لنهايات شكسبير . وفى «الملك لير» و «هاملت» و «روميو وجوليت» يختفى الخير والبرئ وبالصدفة . وفى «ماكبث» و «ريتشارد الثالث» الأبطال مجرمون لا يبتعثون تعاطفا حقيقيا . وقراءة هيجل لمسرحية «ماكبث» تجعل الشخصية الرئيسية أكثر صعوبة ، وأكثر رسوخا مع تردد أقل ولا يقين أقل ، وندم أقل ، عما فى نسيج النص ^(٧٤) . وعلى الإنسان أن يستتج أن هيجل يفشل فى تمثّل شكسبير فى مفهومه للتراجيديا لأنه رفض فكرة الكون غير المتوجب وأى تعاطف للشر من خلال البطل المتمرد على نحو بطولى .

- (٧١) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٦٨ .
(٧٢) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٦٦ .
(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٧٤ .
(٧٤) الأعمال الكاملة المجلد الثانى ، ص ١٩٧ - ١٩٨ .

ويبدو من السهل أن تثير الشكوك بشأن تفسيرات هيغل الخاصة للتمثيلات التي يناقشها : وكل إنسان سوف يحتج ضد التوازي الذي يقيمه بين كريون وأنتيجون . ويمكننا أن نشك في تصويره لشخصية هاملت ذلك التصور الموروث من جوته أو شخصية ماكبث باعتباره مجرماً قاسى القلب . لكن هذه الأمور لا تهم إلا قليلاً بالمقارنة مع الاعتراض الأساسي على نظرية هيغل إن التراجيديا عنده قد تناقشت إلى صراع تكون فيه الشخص - كمجرد حوامل للأفكار - لا تكون إلا بشكل عارض . ويصعب أن يكون الأمر حقاً حتى مع «أنتيجون» أن الأبطال التراجيديين «هم الممثلون الأفراد للآلهة»^(٧٥) . ويوجد حتى في مسرحية «أنتيجون» عدم تساو بين قوى الصدام الأخلاقية . ومفهوم هيغل عن ارتباط التراجيديا يشوش البطل ويحوّم فوق اللاعقلانية وقسوة القدر . ومع هيغل نرتد إلى الإشراف كما عند لسنج ، نرتد إلى تفاؤل كوني حيث «الحقيقي هو العقلاني والعقلاني هو الحقيقي»^(٧٦) . وفي رؤية البطل التراجيدي وهو يهلك علينا أن نقول : «إنه هكذا» ففي الفن كله نجد أن الأسى يجب عند هيغل أن يكون جميلاً ، ساكناً^(٧٧) .

(٧٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٤٢ : المجلد الأول ، ص ٢١٢ حيث تسمى هذه القوى العامة «الشجن» .

(٧٦) في المقال عن مسرحية «فالنشتين» لشيلر (الأعمال الكاملة ، المجلد السابع عشر ، ص ٤١١) فإن حقيقة أن التمثيلية لا تنتهي على أنها إشراف تحظى بالتنديد والتوفيق الشهير بين العقل والواقعي يأتي من الفلسفة الواقعية» الأعمال الكاملة ، المجلد الثامن ، ص ١٧٠ (المؤلف) ترجمت التعبير بالحقيقي لا الواقعي لأن هيغل يرفض النزعة الوقائية المغترية ويعلى من شأن ما هو حقيقي الذي يقضى على كل اغتراب ويحقق الماهية فهو العقلي . (المترجم) .

(٧٧) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢١٩ .

وهكذا ينجح هيجل فى تمثل التراجيديا فى فلسفته بأن يجعلها مثالا مجيدا للجدل ونظام العالم . إن الفلسفة تتقل إلى الشعر ، مع أسخليوس وسوفوكليس فى الوقت المناسب الذى يدركه هيجل على أنه الذروة فى تاريخ الفن . ومن الآن فصاعدا فإنها ليست حقا إلا قصة إنهيار . وشكسبير والمحدثون الآخرون هم إما أنهم مجرد رسامى شخصيات ، مجرد مصورى أشخاص ، أو أنهم يستثيرون مشاعر الرعب والكآبة التى يرفضها هيجل فلا يعترف بأنها تراجيديا بل ولا حتى أنها فن .

فإذا كان الفن يتخذ ما هو إلهى أطروحته ، فإن الكوميديا يجب أن يكون لها هذا الإلهى أيضا كأطروحة لها . لكنه لا يكون لها إلا سلبيا : إنها تبدأ بالتصالح الذى هو هدف التراجيديا لكنها تفضى بتباعدها الشديد جدا والحرية إلى تحليل الفن نفسه ^(٧٨) . إنها تأتى فى النهاية فى كلا اليونانيين مع أريستوفانيس وفى عصر هيجل ؛ مع الفكاهة المدمرة لذاتها عند جان بول ؛ ومع الهجاء الرومانسى . وهيجل لا يُلقى إلا لمحة خاطفة على كوميديا العادات والأخلاق . ومسرحية «طرطوف» لموليير لا تسمى كوميديا حقا ؛ إنها نزع قناع النذل ^(٧٩) . والكوميديات الأسبانية كوميديات الحبكة أيضا والكوميديات العاطفية الفرنسية والألمانية الحديثة فإنها ليست كوميديا بالمعنى الذى عند هيجل . وشكسبير هو المثال الوحيد فى الأزمنة الحديثة التى يبدو أنه

(٧٨) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٨٠ .

(٧٩) الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، ص ٥٧٧ .

يستحسنها دون تحفظ . وشخصيته مثل فالستاف رغم أنها «غامضة في السوقية» لا تزال تشكّل «ذكاء» ، «وجوداً حراً» ، «ولا يوجد أى تبرير ، أى إدانة لشكسبير ، كل ما هنالك تأمل فى المصير العام»^(٨٠) . وهكذا نجد شكسبير مرة أخرى «الفيلسوف الشعبى الحق» الذى يمثل تفوق العبقرية وموضوعيتها وتقبلها للعالم كما هو . إن الوقار والحكمة والتصالح هى المحصلة الكلية لحكمة هيجل الأخلاقية (و) الجمالية .

وهكذا يمثل هيجل وجهها مزدوجاً غريباً ، رأس يانوس الإله اليونانى ذى الوجهين : جانب ينظر إلى الماضى ويحن إلى المثال اليونانى للوقار والقن المثالى والانصهار الكامل للشكل والمحتوى الذى رآه فى النحت اليونانى وفى هوميروس وسوفوكليس ؛ والجانب الآخر المتجه إلى المستقبل ، المتطلع دون اهتمام بل المتطلع باستحسان لموت الفن كمرحلة ماضية من الإنسانية ومن الملائم أن نفكر فيه وفى عمله على أنه قمة ، نهاية - وفى الحقيقة هى نهاية مميتة .

(٨٠) الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ٢٠٧ .

المصادر والمراجع

Solger's *Erwin* is quoted from the reprint by Rudolf Kurtz, Berlin, 1907. *Vorlesungen über Aesthetik* (Leipzig, 1829) and *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (cited at NS), ed. L. Tieck and F. von Raumer (2 vols. Leipzig, 1826) were used. Also, *Tieck and Solger : the Complete Correspondence*, ed. Percy Matenko, New York, 1933. On Solger : Joseph E. Heller, *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*, Berlin, 1928; Maurice Boucher, *K. W. F. Solger, esthétique et philosophie de la présence*, Paris, 1934; and two articles by Oskar Walzel : "Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger," *Helicon*, (1938), 33-50; and "Tragik bei Solger," *Helicon*, 3 (1940), 27-49.

There are 2 eds. of Schleiermacher's aesthetics : *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. Carl Lommatzsch (Berlin, 1842), which reprints lecture notes from 1832-33, and *Schleiermachers Aesthetik*, ed. Rudolf Odebrecht (Berlin, 1931), which reprints the 1819 and 1825 lectures. The lectures on hermeneutics appear in *Reden und Abhandlungen*, ed. L. Jonas, Berlin, 1835. W. Dilthey, *Leben Schleiermachers* (Vol. I, Berlin, 1870; 2d enlarged ed. 1922) is standard, but as it reaches only to 1802 it has little immediate relevance to our topic. On aesthetics : B. Croce's Chapter in *Estetica*, and "L'estetica di Federico Schleiermacher" in *Ultime sagge* (Bari, 1948, first pub. 1933). pp. 161-79; Rudolf Odebrecht, *Schleiermachers System der Ästhetik*, Berlin, 1932. On hermeneutics : Joachim Wach, *Das Verstehen* (3 vols. Tübingen, 1926), 1, 83-167.

Schopenhauer is quoted from *Sämtliche Werke*, ed. Arthur Hübscher, 6 vols. Leipzig, 1937 (cited as H.). Where this P. Deussen's ed. (Munich, 1911-42, of which only vols. 1-6, 8-11, 13-16 are published) is used, Eng. trans. R.B. Jaldane and J. Kemp, *The World as Will and Idea*, 3 vols. London, 1883-86. André Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer* (Paris, 1913) is most helpful. On the theory of tragedy see Oskar Walzel, "Trajik nach Schopenhauer und von heute," in *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit* (Leipzig, 1922), pp 524 ff.

Hegel's *Vorlesungen über die Aesthetik* is quoted from the facsimile reprint of the original in Hermann Glockner's ed. of *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1928 (cited as SW). I quote as Vols. 1, 2, and 3 Vols. 12, 13, and 14, which correspond to Vols. 10, 11, and 12 of the original edition, 1832-44. Other references are also to Glockner's reprint, The Eng. trans., *The Philosophy of Fine Art*, by F. P. B. Osmond (4 vols. London, 1920) was used in a few instances only.

Comment on Hegel's literary theory is surprisingly meager. See however Eduard von Hartmann, *Deutsche Aesthetik seit Kant* (Vol. 3 of *Ausgewählte Werke*, Leipzig, n. d.); Bosanquet, Croce, and Helmut Kuhn, *Die vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin, 1931. In English see also Israel Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*, New York, 1936; and A. C. Bradley's distinguished essay, "Hegel's Theory of tragedy," in *Oxford Lectures on Poetry*, London, 1909.

خاتمة

لقد حملت السنوات حول عام ١٨٣٠ انقطاعا عميقا فى التاريخ الأدبى وفى تاريخ النقد . لقد انقضى جيل عظيم : فى ألمانيا فإن فريدريك شلجل (١٨٢٩) ، هيجل (١٨٣١) وجوته (١٨٣٢) قد ماتوا فى تتابع سريع ؛ وفى إنجلترا : هازلت (١٨٣٠) وكولردج (١٨٣٤) ولامب (١٨٣٤) ؛ وفى إيطاليا : فوسكولو (١٨٢٧) وليوباردى (١٨٣٦) والذين ظلوا أحياء بعد هذا صمتوا على الأقل كنفاد . ولقد أصبح أوجست فلهلم شلجل أخصائيا فى اللغة السنسكريتية ؛ ووردزورث نقح شعره ؛ وكف ماندزونى عن الكتابة تماما . وفى فرنسا كان انتصار «هرنانى» وثورة يوليو كلاهما فى ١٨٣٠ يدلان على التغير فى الجو .

ولقد أصبح صوت جيل جديد مسموعا . فألمانيا ، البلد التى ساهمت فى ذلك الوقت للغاية فى علم الجمال والنقد مرت بفترة من الانهيار العقلى السريع . وبعد وفاة هيجل سرعان ما تساقط أتباعه الواحد وراء الآخر : ولقد تشكل يمين هيجلى ويسار هيجلى وهو انقسام حدث من جراء المسائل السياسية والدينية . واستمر اليمين بشكل أو بآخر فى إنتاج تدفق من الكتابة فى علم الجمال وفن الشعر والتاريخ الأدبى ، وهو يستغل ويقلل من شأن أفكار هيجل . لقد أصبحت الهيجلية تلاعبا أجوف بالمفاهيم والتفسير الهيجلى للأدب أصبح اسما لاستخلاص «الفكرة العامة» من العمل الفنى . وبصفة خاصة فإن المعلقين الألمان على شكسبير فى ذلك العصر جرینوس واولريتش وبولتشر وآخرين تشبعوا بالنزعة التعليمية الفجة والعقلانية الجوفاء . وعلم الجمال الهيجلى تناسق وتمنهج فى كتاب «علم الجمال» (خمسة مجلدات ١٨٤٦ - ١٨٥٧) وهو سلسلة ضخمة من المجلدات كتبها ف. ت. فيشر يمكن أن تعد

شيئا أشبه بشاهد مقبرة على التأمل الجمالى الألماني . وعلى الأقل كان هناك كاتب درامى هام واحد هو فريدريك هبل قد صاغ نظرية عن التراجيديا تحت تأثير هيجل وسولجر . وأظهر اليسار الهيجلى حياة أكبر : لقد كان أرنولد روجه ناقدا حادا للرومانسية ، وماركس وانجلز اللذان يصعب أن يكونا هما نفساهما ناقدى أدب أصبح من الممكن أن يمارسا بعد وفاتهما تأثيرا عميقا على النقد الأدبى فى القرن العشرين ، حتى فى البلدان البعيدة . ولقد تبنى ماركس وانجلز الجدل الهيجلى لكنهما رفضا ميتافيزيقاه . واهتماماتهما وآراؤهما التى لا تزال تتلون تلونا عميقا بدون الكلاسيكية الجديدة كانت - مهما يكن الأمر - ثانوية تماما بالنسبة لاهتماماتهما السياسية والاجتماعية ^(١) . ولا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن نقد أدبى ماركسى قبل بليخانوف ومرنج فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر .

وإن الالتفات نحو السياسة وخضوع الفنون المعلن الجديد للغرض الاجتماعى ورفض علم الجمال التأملى واستنكار التصوف الرومانسى والهجوم على جوته على أنه ممثل (أو مفروض فيه أنه ممثل) الطريقة الجمالية فى الحياة هى الملامح العامة فى الحركة الأدبية التى اتخذت لها اسما فى عام ١٨٣٤ هو «ألمانيا الفتاة» . وكان المتحدث باسمها فى مجال علم الجمال رودلف فينبارج فى «الحقل الجمالى» (١٨٣٤) ولم يكن قد قطع روابطه تماما مع الماضى ^(٢) .

(١) هناك مجموعة مقنعة من أقوال كارل ماركس وفريدريك انجلز عن الأدب ظهرت لأول مرة فى روسيا على يد ميخائيل ليفشترز ، برلين ، ١٩٤٨ ، وخير مناقشة لهذه المسألة فى بحث جورج لوكاتش «كارل ماركس وفريدريك انجلز كمؤرخى أدب» ، برلين ، ١٩٤٨ .
(٢) انظر : هـ. هـ. هوبن «جماعة العاصفة والاجتياح» (ليبزج ، ١٩١١) ص ١٨٦ .

وإعجابه بجان بول وسولجر إعجاب صارخ ، لكن غرضه كان مختلفا تماما ؛ إنه غرض اجتماعي ، سياسي ، ليبرالي . وهينى الذى هو الآن خير من نتذكره من الجماعة كان «رومانسيا متخلّياً عن رهبته» ذا أسلوب خاص وكان يضحك ساخرا من الرومانسية وإن كان بحنين وحزن لتقلّصها^(٢) . وتعبير «المدرسة الرومانسية» (١٨٣٣) جاء تعبيرا ساخرا للصورة المثالية لألمانيا التى رسمها الأخوان شجل والسيدة دى ستال . ورد الفعل ضد جوته هو علامة أخرى فى العصر ؛ إنه يأتى من كلا المعسكرين السياسيين : القومى المحافظ والليبرالى المتطرف . ولقد شن فولفجانج منتسل حملة شعواء فى كتاب مثير عن الأدب الألمانى (١٨٢٨) على جوته لتعاطفه المفترض مع الضعف القومى والانحياز السياسى . والصحفى المتطرف لودفيج بورنه انتقد هرب جوته من السياسة وأعلن نهاية «الحقبة الفنية» الألمانية والهوة والأكاديمية أصبحت أعمق . وعندما تمت إزالة الوهم بالنسبة للهيكلية وكل الفلسفة التأملية فى الجامعات فإن النقاد المحترمين تحولوا إلى مجرد محبى للتراث القديم . لقد كانوا شكاكاً ودعاة نسبية فى النظرية ، أو كانوا بحد أقصى مكررين بشكل مخفف لقصائد المثالية الكلاسيكية الألمانية . وألمانيا فى الزمن المتأخر من القرن التاسع عشر فقدت زعامتها فى النظرية الأدبية والنقد فقدانا كاملا .

وفى إيطاليا كان الموقف مشابها لألمانيا . لقد كانت هناك أيضا انشغالات سياسية استوعبت الاهتمامات الأدبية على نحو أكبر . وإن جويسيبى مازينى ذا القوة الأخلاقية العظيمة فجر النهضة الإيطالية . وكان ناقدا له اهتمامات واسعة

(٢) سمى هاينى نفسه الرومانسى الثائر على الرهبة فى «اعترافات» .

وقد وجه الفن لكى يقوم بتحسين اجتماعى ، والفن باعتباره تعبيراً عن الفكر التقدمى للعصر . ولا نجد إلا فرنشيسكو دى سانجيتس الذى كان منخرطاً فى ثورة ١٨٤٨ فى نابلى يجمع حمية قومية واجتماعية مع بصيرة بعلم الجمال الهيجلى والنظرية الرومانسية التى قال بها الأخوان شلجل . غير أن دى سانجيتس - رغم أنه من بين أكبر النقاد فى القرن التاسع عشر وليس فى إيطاليا وحدها - ظل شخصية مفردة ووحيدة . وأفكاره التى هى إعادة صياغة لعقيدة الرومانسية لم تكن ذات تأثير سريع على نحو الحال فى ألمانيا ، وقد انحط النقد الإيطالى إلى القطيعة المميتة بين علمية العرض التحليلى المنحاز والوقائعية الأكاديمية .

وفى إنجلترا وسكتلندا فإن «السنوات التى أعقبت وفاة هازلت وكولردج يجب أن توصف أيضاً بأنها سنوات الانهيار . والشخصية الجديدة المؤثرة الوحيدة وهى توماس كارلايل الذى سرعان ما هجر النقد قد حقق وظيفة متعهد تقديم الأفكار الألمانية^(٤) . وكذلك دى كوينسى المعتمد على كولردج والألمان ، لم يكن لديه إلا القليل الذى يقوله على أنه جديد^(٥) . وفى النظرية النقدية نرى التفاتاً نحو العاطفية الشديدة والرأى الذى يذهب إلى أن الشعر هو فيض من المشاعر ومجرد تعبير ذاتى شخصى . وجون ستيوارت مل الذى يقترن اسمه اليوم بنزعة المنفعة العامة الحرون صاغ هذا الرأى بأوضح ما يكون وبشكل

(٤) عن كارلايل انظر بصفة خاصة س. ف. هارولد «كارلايل والفكر الألمانى ، نيوهافن، ١٩٣٤ ؛ ودراستى «كارلايل وفلسفة التاريخ» المجلة الفصلية الفيلولوجية العدد ٢٣ (١٩٤٤) ص ٥٥ - ٧٦ .
(٥) انظر سيجموند بروكتور «توماس دى كوينسى ونظريته فى الأدب» آن آر بور ، ١٩٤٣ ، ومناقشتى فى «مكانة دى كوينسى فى تاريخ الأفكار» المجلة الفصلية الفيلولوجية العدد ٢٣ (١٩٤٤) ، ص ٢٤٨ - ٢٧٢ وأيضاً جون ! . جوردان : توماس دى كوينسى : الناقد الأدبى ، بركلى ، تأليف ، ١٩٥٢ .

مفرط في شبابه ^(٦) ، وجون كبل شاعر المسيحية طبق هذا على هوميروس .
ولقد قال : «الشعر هو نوع من الدواء يخفف الانفعال السرى ومع هذا بدون
ضرر للتحفظ المتواضع» ^(٧) . ولب النقد أصبح تعليميا ، عاطفيا ، أخلاقيا .
وماكولى - رغم أنه يصعب أن يكون حساسا بالنسبة للقيم الشعرية - حدد -
على الأقل - شعورا بالنسبة للماضى . والنظرية الشعرية كادت ألا يكون لها
وجود : ولم يكن هناك سوى ماتيو أرنولد الذى أوجد إحياء نقديا مطلوباً
بشدة في سنوات ١٨٦٠ .

وفرنسا التى كانت بلد النقد فى القرن السابع عشر وهى - بمعيار ذوقها -
قد هيمنت على غالبية القرن الثامن عشر أنتجت القليل نسبيا غير أن النقد
الفرنسى استيقظ بالأحرى فجأة فى أواخر سنوات ١٨٢٠ وأوائل سنوات
١٨٣٠ فى النهاية القصوى لقصتنا . فكانت هناك جماعة من المؤرخين
والفلاسفة : جويزو وكوزان وفى الأدب فوريل (الذى كتب القليل للمطبعة)
وفيلمان المهذار وأمبير الجاد قد أبدعوا تاريخا أدبيا فرنسيا حديثا . وكان هناك
شاب صغير هو سانت - بوف الذى نُشر كتابه الأول عام ١٨٢٨ انضم إليهم
لكنه تجاوزهم وربط موضحة العالم وكل المناهج الممكنة : التاريخ الأدبي ،
الخصائضية ، التفسير السيكولوجى ، الذاتية ، الانطباعية . وقد هيمن على
العصر ، وهو بجهوده المستفيضة استعاد المكانة النقدية لفرنسا . وهو فى عين
كثير من الناس وخارجها لا يزال هو الناقد (على الحقيقة) .

(٦) انظر بصفة خاصة : «أفكار عن الشعر وضروبه» (١٨٢٣) أعيد طبعه فى «رسائل علمية
ومناقشات (ثلاث مجلدات ، الطبعة الثانية ، لندن ، ١٨٦٧) المجلد الأول ، ص ٦٣ - ٦٤ .
(٧) محاضرات كبل عن الشعر» (١٨٣٢ - ١٨٤١) ترجمة إ.ك. فرانسيس . (أكسفورد، ١٩١٢)
المجلد الأول ص ٢٢ وهناك تعليق ممتاز عن مل وكيل عن ابرامز .

ريشغل سانت - بوف أرضاً متوسطة ؛ ففي فرنسا إبان السنوات التي أعقبت في الثورة يوليو دُفع النقد في أكثر الاتجاهات تنوعاً . كان هناك إحياء انطباعي لوجهة النظر الكلاسيكية الجديدة التي وجدت متحدثاً فصيحاً باسمها في ديزيرييه نيسار . فمن جهة صاغ جوتييه نظرية الفن والفن وفي الطرف المضاد بدأ مذهب الواقعية في الظهور والذي سيصبح القوة العامة الوحيدة في سنوات ١٨٥٠ عندما نشر شامبفليوري الكلمة والشعار^(٨) . وفي الوقت نفسه استعادت وجهة النظر الرمزية مكانتها في فرنسا . لقد ترشّحت من الرومانسية الألمانية ومن أشكالها الجديدة عند كارلايل وامرسون وإدجار ألا بو^(٩) . وبودليير وهو ناقد كبير عظيم في ذاته هو أول عارض لها . وحتى التغييرات الأعمق حلت ومعها ظهور الحتمية العلمية في سنوات ١٨٦٠ عندما عرض هيبوليت تين نظرياتها عن الأدب . ولقد استعادت فرنسا زعامتها في أوربا بالألمعية وينبوع وجهات النظر النقدية التي عرضها نقادها .

وبعد ١٨٣٠ انضمت أفطار جديدة في مجمل العالم الغربي . فروسيا التي رددت النظريات الفرنسية في القرن الثامن عشر وجدت ناقدًا قويا في شخص بلنسكى (١٨١١-١٨٤٨) وهو في البداية كان مشبعاً بأفكار شلنج وهيكل بشر بالعقيدة الرومانسية العامة ، لكنه فيما بعد اتجه إلى وجهة النظر الاجتماعية في الفن^(١٠) . ولقد قدم نقطة انطلاق لجماعة من النقاد المتطرفين

(٨) انظر : بونارد وينبورج : «الواقعية الفرنسية . رد الفعل النقدي . ١٨٣٠ - ١٨٧٠» شيكاغو ، ١٩٢٧ .

(٩) هناك اقتراحات رائعة في أ.ج. ليمان : «الجمالية الرمزية في فرنسا ١٨٨٥ - ١٨٩٥» ، أكسفورد ، ١٩٥٠ .

(١٠) انظر : هيربرت إيدوومان : «ف.ج. بلنسكى» ، كمبردج ، ماسوشيستس ، ١٩٥٤ .

تشيرنيشفسكى ودوبرولبوف ويساروف الذين يمكن أن نراهم على أنهم رواد الماركسية . غير أن بلنسكى - على عكس العديد من خلفائه - عرف ماهية الفن لقد أسس وقِيم شهرة بوشكين وجوجل وليرمتوف وكذلك دوستوفسكى الشاب وتروجنيف وجونشاروف . وعلى نحو الوضع فى ألمانيا وإيطاليا فإنّ الصدع بين العرض التحليلى الصحفى السياسى المتسع والنزعة التاريخية للأكاديمية أصبح من المتعذر رأيه .

والأفكار السلافية الأخرى تبنت أيضا العقائد الرومانسية الألمانية بطريقتها . وبصفة عامة فإن البولنديين كانوا مشبعين بالتصوف والنزعة المسيحية وصور عاطفية شديدة من الرومانسية رغم أن أول ناقد شكلى هام عندهم وهو كازيميرز بروكزينسكى كان داعية وقورا ورزينا للغاية للآراء الجديدة^(١١) .

والتشيك من الصعب أن يكونوا قد تأثروا بالجانب الصوفى والرمزى من الرومانسية . ونظريتهم الشعرية متأثرة بشدة بهردر ، وهى تبشر بالعودة إلى الشعب والشعر الشعبى واستمدت إلهامها من القومية والانجد إلا فراتسك بالاكى المؤرخ العظيم لبوهيميا مشغولا فى شبابه بالتأمل الجمالى تحت تأثير كانت وفريز^(١٢) .

والشعوب الأسكندرينافية هى مثل الأقطار السلافية استمدت أفكارها الأدبية إلى حد كبير من ألمانيا بمجرد انقضاء الموضة الفرنسية . ولقد كان لدى

(١١) عن النقد البولندى يمكن الرجوع إلى ب شيمبولسكى وت . جرابوفسكى وأعمالهما طبعت فى وارسو باللغة البولندية .

(١٢) توجد ترجمة جزئية بالألمانية صدرت فى براغ عام ١٨٧٤ .

فى أواخر القرن الثامن عشر شارحا رائعا لموقف هردير فى شخص توماس ثوريلد^(١٣) . ولقد كان هناك نوع من الرومانسية الصوفية المتأثرة بشلنج وقد انتصر هناك مبكرا فى القرن مع أتربوم وجماعته . وأبرز نقاد الدينمارك ج . ل . هايبرج كان هيجليا . زيادة على ذلك بصفة عامة كانت كل الأقطار الأسكندينية أكثر اهتماما بالتصحيات القومية والفولكلورية فى النقد الرومانسى الألمانى أكثر مما فى الوضع الجدلى .

والدوافع الثقافية والجغرافية تشرح وتفسر لماذا وصلت الرومانسية إلى أسبانيا والبرتغال من فرنسا وإيطاليا . ولكن الحركات الرومانسية البرتغالية كانت متأخرة ولفترة وجيزة لم تقدم نقدا دائما بل نقدا بسيطا حتى ليعد ترديدا للجدل الفرنسى العظيم^(١٤) .

وعقائد النقد الرومانسى عبرت أيضا المحيط إلى الولايات المتحدة الأمريكية . ولم يحدث نتاج أصيل ثبل سنوات ١٨٣٠ وكتابات بريانت ليست إلا أصداء لأليسون وجفرى^(١٥) ؛ والمؤرخ و . هـ بروسكوت كان من بين أوائل من أوصوا بإدخال الأفكار النقدية الألمانية . غير أن امرسون كان أول من صاغ علم جمال شخصيا ومحددا ومستقلا وإن كان قائما على كولردج وكارليل وبعض

(١٣) إيكاسبرر: «توماس ثوريلد» ستوكهلم ، ١٩٤١ .

(١٤) إ. أليسون بيرر : «تاريخ الحركة الرومانسية فى أسبانيا» مجلدان ، كامبردج ، ١٩٤٠ ؛ فيدلينو دى فيجيورنو : «تاريخ الأدب الرومانسى البرتغالى» (١٨٢٥ - ١٨٧٠) لبشبوته ، ١٩١٣ .

(١٥) عن النقد الأمريكى المبكر انظر : وليم تشارفات : «أصول الفكر النقدى الأمريكى : ١٨١٠ - ١٨٢٥» ، ميلاد نص ١٩٣٦

الألمان^(١٦) ؛ وادجار ألان بو أوجد عبارات براقية ومتطرفة لتلائم الأفكار المستمدة من كولردج داخل خطاطية المثالية السحرية^(١٧) . وهكذا فإن عالم النقد الرومانسى وصل حرفيا من بلتيمور إلى بطرسبرج ومن نابولي إلى ادنبرة ومع هذا نقهقرت الرومانسية سريعا : فالواقعية والطبيعية كانتا أقوى القوى فى أواخر القرن التاسع عشر ؛ ففي إنجلترا (أرنولد) وفى فرنسا (نيسار وبرونتيير) وفى إيطاليا كاردوتشى . ويستطيع الإنسان أن يتحدث عن إحياء للكلاسيكية . والرومانسية نفسها فقدت فى عديد من الأفكار قوتها المحورية والمفهوم الرمزي للشعر ولم تصبح إلا تبريرا للانفعالية والقومية . غير أن الجسور إلى القرن العشرين لم تكن قد تهاوت تماما : ففي ألمانيا نجد حتى باحثا مشبعا بمثل العلم الطبيعى مثل فلهلم شيرر ظل على اتصال بتراث العصر العظيم ؛ ووليم دلتاي فى حياته الطويلة قد رأب الصدع^(١٨) . وفى القرن العشرين توجد فى كل مكان عودة إلى أفكار السنوات التى قمنا بمسحها . ففي إيطاليا أصبح دى سنجتيس الحلقة الوسطى لكروتشه الذى توجه مباشرة إلى هيجل وشيلر ماخر . وفى فرنسا استعادت الحركة الرومانسية ماهية النقد الرومانسى ونقلته إلى القرن العشرين . وفى إنجلترا والولايات المتحدة تسبب

(١٦) فيفيان س . هويكنز : «أبراج الشكل : دراسة للنظرية الجمالية عند اموسون» كمبودج ، ١٩٥١ ؛ انظر أيضا ويليك : «امرسون والفلسفة الألمانية» المجل الفصيلة نيو انجلاند ، العدد ١٦ (١٩٤٣) ص ٤١ - ٦٣ .

(١٧) انظر م الترنون : أصول نظرية بو النقدية» مدينة إيوا ، ١٩٢٥ ؛ فلويستوفول «دين بولكولردج» فى دراسات جامعة تكساس بالإنجليزية ، العدد العاشر ، (١٩٣٠) ، ص ٧٠ - ١٢٧ .
(١٨) هناك تعليقات طبية عند أروتاكر «تاريخ قصير للدراسة الألمانية» (تاريخية وأدبية ولاهوتية إلخ) فى القرن التاسع عشر .

المرزيون الفرنسيون وكروتشه ويفينا أولئك المسئولون عن إحياء كولردج في
انبعاث عميق إعادة مولد النقد الذي شاهدناه في السنوات الثلاثين الأخيرة .

ولابد أننا قد أسنا الآن حيوية النقد في خلال ثمانين عاما موضع
الاستعراض التحليلي ، وبرهنا على استمرارية النقد مع عصرنا وأظهرنا اتصاله
بنا . ولا يجب أن نعلم عن التعبيرات العميقة لأكثر من قرن منذ ١٨٣٠ إن
وصفها وشرحها والحكم عليها سيكون مهمتنا في المجلدات القادمة .

المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا

GERMANY

1800-01	Novalis :	Heinrich von Ofterdingen (published 1802)
1801	Schiller:	“Über das Erhabene”
1801	A. W. and F.	Charakteristiken und Kritiken
1801	Schlegel:	“Nachricht von den poetischen Werken des Boccaccio”
1801-03	Herder:	Adrastea
1801-04	A.W.Schlegel:	Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (published 1884)
1802	Schelling:	Bruno
1802	F. Schlegel:	“Über nordische Dichtkunst”
1802-03	Schelling:	Philosophie der Kunst (published 1859)
1803	Schelling:	Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums
1803	Schiller:	Preface to Die Braut von Messina
1803	F. Schlegel:	“Charakteristik des Camoëns”
1803	Tieck:	Minnelieder des schwäbischen Zeitalters
1804	Jean Paul:	Vorschule der Ästhetik
1805	Friedrich Ast:	System der Kunstleher
1805	Goethe:	Winckelmann
1806	Adam Müller:	Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur
1806-08	Arnim and Brentano:	Des Knaben Wunderhorn
1807	Joseph Görres:	Die deutschen Volksbücher
1807	Hegel:	Phänomenologie des Geist

1807	F.W. Schelling:	Über das Verhältniss der bilden- den Künste zu der Natur
1807	A. W. schlegel:	Comparaison des deux Phèdres
1808	F. Schlegel:	“Anzeige von Goethes Werken”
1809-11	A.W. Schlegel:	Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (delivered 1808-09)
1811	Heinrich von Kleist:	“Über das Marionettentheater”
1812	F.Schlegel(ed.):	Deutsches Museum
1812-15	Grimm:	Kinder - und Haumärchen
1813-16	Goethe:	“Shakespeare und kein Ende”
1814	Goethe:	Dichtung und Waharhit (3 parts; 4th part published 1832)
1815	F. Schlegel:	Geschichte der alten und neuen Litteratur (delivered 1812)
1815	Solger:	Erwin
1817	Ludwig Tieck:	Deutsches Theater
1818	A. W. Schlegel:	Observations sur la langue et la lit- térature provençales
1818-19	A. W. Schlegel:	Geschichte der deutschen Sprache und Poesie (published 1913)
1819	Schopenhauer:	Die Wete als Wille und Vorstellung
1820-23	F. Schlegel (ed.):	Concordia
1825	Tieck:	Dramaturgische Blätter
1825-29	Tieck:	Dichterleben
1826	Solger:	Nachgelassene Schriften
1827	Goethe:	“Nachlese zu Aristoteles’ Poetik”
1829	Schiller and Goethe:	Briefwechsel (1794-1805)

1829	Schleiermacher:	“Über den Begriff der Hermeneutik”
1829	Solger:	Vorlesungen über Ästhetik
1833-34	A. W. Schlegel:	“De l’origine des romans de chevalerie”
1835	Hegel:	Vorlesungen über die Ästhetik (delivered 1820 - 29)
1836	Eckermann:	Gespräche mit Goethe (1823-32; 2 parts; 3rd part published 1848)
1842	Schleiermacher:	Vorlesungen über die Ästhetik (delivered 1832-33)
1844	Schopenhauer:	Die Welt als wille und Vorstellung (Vol. 2)
1851	Schopenhauer:	Parerga und Paralipomena

ENGLAND AND SCOTLAND

1802	Francis Jeffrey (ed.):	Edinburgh Review
1802-03	Walter Scott:	Minstrelsy of the Scottish Border
1807	R. Southey:	Specimens of the Later English Poets
1808	Walter Scott:	Life of Dryden
1808	Coleridge:	First series of Lectures on Shakespeare
1808	Charles Lamb:	Specimens of English Dramatic Poets
1809-10	Coleridge:	The Friend (collected 1812; new edition 1818)
1811	Francis Jeffrey:	“Essay on Beauty”

1811	Charles Lamb:	"On the Tragedies of Shakespeare"
1811-12	Coleridge:	Second series of lectures on Shakespeare
1812	R. Southey and Coleridge:	Omniana
1813-14	Coleridge:	Lectures on Shakespeare at Bristol
1814	Coleridge:	"On the Principles of Genial Criticism"
1815	Wordsworth:	Poems... with a New Preface and a Supplementary Essay
1816	Coleridge:	The Statesman's Manual
1817	Coleridge:	Biographia Literaria
1817	W. Hazlitt:	Characters of Shakespeare's Plays
1817	W. Hazlitt:	The Round Table
1818	Coleridge:	Lectures on poetry (Spenser, Milton, Dante, etc.)
1818	Coleridge:	"Of Poesy and Art"
1818	Coleridge:	"Preliminary Treatise on Method"
1818	Hazlitt:	Lectures on the English Poets
1818-19	Coleridge:	Philosophical Lectures (published 1949)
1819	Thomas Compbell:	Specimens of the British Poets
1819	Hazlitt:	Lectures On the English Comic Writers
1819	Walter Scott:	An Essay On the Drama
1820	W. Hazlitt:	Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth
1820	T. L. Peacock:	"Four Ages of Poetry"

1821	Byron:	A Letter ... on the Rev. W. L. Bowles' Strictures on ... Pope
1821	Walter scott:	Lives of the Novelists
1821	P. B. Shelley:	A Defence of Poetry (published 1840)
1821-22	Hazlitt:	Table Talk
1822	Charles Lamb:	"On the Artificial Comedy of the Last Century"
1824	Hazlitt(ed):	Select British Poets
1824	Watler Scott:	An Essay on Romance
1825	Thomas Carlyle:	Life of Friedrich Schiller
1825	Hazlitt:	The Spirit of the Age
1825	Macaulay:	"Milton"
1826	Hazlitt:	The Plain speaker
1827	Thomas Carlyle:	"The State of German Literature"
1831	T. B. Macaulay:	"Boswell," "Byron," "Pilgrim's Progress"
1835-37	Robert Southey (ed.):	Works of William Cowper
1836-39	Coleridge:	Literary Remains
1844	Jeffrey:	Contributions to the Edinburgh Review

FRANCE

1801	Chateaubriand:	"Shakespeare"
1802	Chateaubriand:	Le Génie du Christianisme
1813	Mme de staël:	De l' Allemagne (printed but suppressed 1810)
1818	J. L. Geoffroy:	Cours de littérature dramatique (Written 1800-14)

1819	Chateaubriand:	Review of dussault
1822	Hugo:	Odes et Ballades
1823	Stendhal:	Racine et Shakespeare
1827	Hugo:	Cromwell
1828	Sainte-Beuve:	Tableau de la poésie française au XVI ^e siècle
1829	Sainte-Beuve:	"Boileau," "J.B. Rousseau," in re- vue de Paris
1836	Chateaubriand:	Essai sur la littérature Anglaise
1838	Joubert:	Pensées (new edition 1842; written 1782-1824)

ITALY

1816	Giovanni Brechet:	Lettera semiseria di Grisostomo
1818	Giacomo Leopardi:	"Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica" (published 1906) Il Conciliatore (Milan)
1818-19	A. Manzoni:	Il Conte di Carmagnola Lettre à M.C. —
1823	Ugo Foscolo:	Essays on Petrarca
1823	A. Manzoni:	"Lettera al marchese Cesare d' Azeglio"
1845	A. Manzoni:	Del romanzo storico

المصطلحات

إنجلیزی - عربی

A

Absolute	المطلق
Aestheticism	النزعة الجمالية
Aesthetics	علم الجمال
Allegory	المجاز
Anacronism	المفارقة التاريخية
Antiquarianism	نزعة الهوس بالقديم
Apologue	الخرافة الأخلاقية
Art	الفن
Asticism	نزعة الزهد
Associationism	النزعة الترابطية
Autonomy of Art	ذاتية الفن

B

Ballad	الأغنية الشعرية
Baroque	فن الزخرفة الغريبة (الباروك)
Beauty	الجمال
Beylism	النزعة الستندالية - مذهب ستندال
Biography	السيرة
Blackquardism	نزعة البذاءة اللسانية

C

Catharsis	التطهير
Character	الشخص - الشخصية
Characteristic	الخاصية المميزة
Characterization	التشخيص
Chauvinism	النزعة الشعوية
Classicism	الكلاسيكية
Climate	المناخ
Collective Art	الفن الجمعي
Comedy	الملهاة - الكوميديا
Conceit	المجاز الظريف - حسن التعليل
Content	المحتوى
Correspondences	المراسلات
Cosmopolitanism	النزعة العالمية
Creating Second World	إبداع عالم ثان
Creative	إبداعي
Creative Imagination	التخيل الإبداعي
Creative Process	العملية الإبداعية
Criticism	النقد

D

Decorum	اللياقة
Descriptive Poetry	الشعر الوصفى
Determinism	النزعة الجبرية
Dialectics	الجدل
Didactic Poetry	الشعر التعليمى
Didacticism	النزعة التعليمية
Dogmaticism	النزعة القطعية
Drama	الدراما
Dream and Poetry	الحلم والشعر

E

Emotionalism	النزعة الانفعالية
Empirical Tradition	التراث التجريبى
Empiricism	النزعة التجريبية
Epic	الملحمة
Epigram	المقطوعة اللاذعة
Epistemology	مبحث المعرفة
Epistle	الرسالة الشعرية
Epitaph	القبريّة

Epithet	الكناية
Ethics	فلسفة الأخلاق
Evolution of Literature	تطور الأدب
Expression	التعبير
Expressionist Theory	النظرية التعبيرية
Externalization	التخارج

F

Fairy Tales	قصص الجنيات
Fancy	الخيال
Fate	القدر
Figure	الصيغة البلاغية
Folk Poetry	الشعر الشعبي
Form	الشكل

G

Genius	العبقرية
Genre	الجنس الأدبي

Gothic

القوطى

Grotesque

الفن الخيالى البشع (الجروتسك)

Gusto

الذوق

H

Harmony

التناغم

Hermeneutics

علم التأويل

Hieroglyphics

الهيروغليفية - الشفرة - السر

Humor

الفكاهة

Hyperbole

المبالغة

I

Idea

الفكرة

Idealism

النزعة المثالية

Idealization

الصبغة المثالية

Idyll

الأنشودة الرعوية

Illusion

الوهم

Illusionism

النزعة الايهامية

Imagery

الصورة المجازية

Imagination

التخيل

Imitation	المحاكاة
Individualism	النزعة الفردية
Infinite	اللامتناهى
Inner Form	الشكل الباطنى
Inspiration	الإلهام
Intellectual Intuition	الحدس العقلى
Intellectualism	النزعة العقلانية
Intention	القصد
Interesting	التشويق - المشوق
Interpretation	التفسير
Intonation	التنغيم
Intuition	الحدس
Inversion	التقديم والتأخير
Irrationalism	النزعة اللاعقلانية
Irony	السخرية

L

Language	اللغة
Latin Tradition	التراث اللاتينى
Latinism	نزعة الاصطباغ باللاتينية
Liberalism	الليبرالية

Literary History

التاريخ الأدبي

Lyric

غنائى

Lyricism

الغنائية

M

Macrocosm

العالم الأكبر

Magic

السحر

Marvelous

المعجزة - الأعجوبة

Metaphor

الاستعارة

Metaphysicals

الشعراء الميتافيزيقيون

Micro cosm

العالم الأصغر

Minnesang

منشد الحب الرفيع

Modern Literature

الأدب الحديث

Modernity

الحداثة

Morality

الأخلاق

Music

الموسيقى

Mysticism

التصوف - نزعة الغموض

Myth

الأسطورة

Mythology

علم الأساطير

N

Naive	فطرى
National Poetry	الشعر القومى
Nationalism	القومية - الوطنية
Natrualism	النزعة الطبيعية
Nature Poetry	الشعر الطبيعى
Natur Philosophie	الفلسفة الطبيعية
Neo classicism	الكلاسيكية الجديدة
Neo - Platonism	الأفلاطونية الجديدة
Novel	الرواية
Novella	الأقصوصة

O

Objective	الموضوعى
Objectivism	النزعة الموضوعية
Order	الترتيب
Organic	العضوى
Organic Analogy	الأمثلة العضوية
Origins of Poetry	أصول الشعر

P

Painting	فن التصوير
Parable	المثل
Paradox	التناقض الظاهري - المفارقة
Parallalism	نزعة التوازي
Particular	الجزئي
Pastiche	المعارضة الأدبية
Pathetic Fallacy	المغالطة الوجدانية
Periphrasis	الإطناب
Plastic	تشكيلي
Pleasure	اللذة
Plot	الحبكة
Poetic Justice	العدالة الشعرية
Poetry	الشعر
Politics	السياسة
Primitivism	نزعة الاهتمام بالتراث البدائي
Probability	الرجحان
Progression	التقدم
Propotion	التناسب
Provençal poetry	الشعر الاقليمي أو الريفى

Provençalism

النزعة الإقليمية أو الريفية

Pun

التورية

Pure Poetry

الشعر الصافي

Q

Quaintness

الطرفة

R

Rationalism

النزعة العقلانية

Realism

النزعة الواقعية

Realization

الاصطباغ بصبغة واقعية

Reconciliation of Opposites

تصالح الأضداد

Relativism

النزعة النسبية

Religion

الدين

Rhetoric

الخطابة - البلاغة

Rhyme

القافية

Romance

القصة الخيالية

Romantic

رومانسى

Romantic Movement

الحركة الرومانسية

Romanticism

النزعة الرومانسية

S

Satire

الهجاء - الهجائية

Scholasticism

النزعة المدرسية فى العصور الوسطى

Sculpture

النحت

Sentimentalism

النزعة الحسية الوجدانية

Simile

التشبيه

Skepticism

النزعة الشكّية

Slovenliness

النزعة السلافية

Solopsism

الأنابواحدية - النزعة الفردانية الذاتية

Song

الأغنية

Sonnet

السوناتا

Spontaneity

التلقائية

Sturm und Drang

العاصفة والاجتياح

Style

الأسلوب

Subjective

الذاتى

Subjectivism

النزعة الذاتية

Sublime

الجليل

Suspense

التشويق

Symbol

الرمز

Sympathy

التعاطف - المشاركة الوجدانية

Synaesthesia

الحساسية الحشوية

T

Taste

الذوق

Theatre

المسرح

Theory

النظرية

Thinking in Images

التفكير بالصور

Three Unities

الوحدات الثلاث

Totality

الكلية

Tragedy

التراجيديا - المأساة

Tragicomedy

الكوميديا التراجيدية

Transcendentalism

النزعة الكلية الصورية

Type

النمط

U

Ugly

القبيح

Unconsciousness

اللاشعور

Union

الوحدة

Universal

الكلية

Universonality

الكلية

Utilitarianism

Ut Picture Poesis

نزعة المنفعة العامة
كما التصوير ، الشعر

V

Versification

Verisimilitude

Vision

النظم
الاحتمالية
الرؤية

W

Wit

World Literature

الفطنة
الأدب العالمي

الأعلام
إنجليزية - عربي

A

Addison	أديسون
Aeschylus	أسخيلوس
Akenside	اكنسيد
Alfieri	الفيري
Alison	أليسون
Ampere	أمبير
Anacreon	أناكريون
Andrés	أندريه
Ariosto	أريوستو
Aristophanes	أريستوفانيس
Aristotle	أرسطو
Arnim	أرنيم
Arnold	أرنولد
Ast	آست
Atterbom	أتريوم
Auerbach	أورياخ
Auger	أوجر
Austen	أوستن
Aurer	أيرير
Azeglio	أزجليو

B

Bacon	بی‌کون
Baggesen	باجسین
Baillie	بایلی
Balde	بالده
Baldensperger	بالدنسبرجر
Balzac	بلزاک
Baretti	باریتی
Barstow	بارستاو
Barthou	بارتو
Baudelaire	بودلیر
Baumgarten	بومجارتن
Bayle	بایل
Beattie	بتی
Beatty	بیتی
Baumarchais	بومارشیه
Beaumont	بومونت
Bédier	ب‌دیر
Beguín	بجوین
Belinsky	بلنسکی
Bewoulf	بیوولف

Beranger	بیرنجیه
Berchet	برشیه
Bergson	برجسون
Bernhardi	برناردی
Bethell	بیشیل
Bettinelli	بتینلی
Black	بلاک
Blackwell	بلاکول
Blair	بلیر
Blake	بلیک
Boccaccio	بوکاشیو
Bodkin	بودکین
Boeckh	بوک
Bohme	بوهمه
Borne	بورنه
Boileau	بوالو
Bonald	بونالد
Bergese	برجیس
Bossuet	بوسویه
Botta	بوتا
Bouterwek	بوترفک

Bowdler	باودلر
Bowles	باولس
Bradley	برادلی
Brantome	برانتموم
Breme	بریمی
Brenttano	برنتانو
Brett	برت
Brodzinski	برودزینسکی
Brooke	بروک
Brooks	بروکس
Brown	براون
Browne	براون
Brunetiere	برونتیر
Bruno	برونو
Bryant	بریانت
Bucher	بوتشر
Bunyan	بنین
Burger	برجر
Buratti	بوراتی
Burke	بیرک
Burnet	بیرنت

Burney	برنی
Burns	برنس
Burtton	برتون
Butler	بتلر
Byron	بايرون

C

Cabanis	کابانیه
Calderon	کالدرون
Caldwell	کالدول
Camoes	کاموش
Cambell	کامبل
Carducci	کاردوتشی
Carlyle	کارلایل
Casti	کاستی
Castiglione	کاستلیونی
Cattulus	کاتولوس
Cervantes	سرفانتس
Chamberlyne	شامبرلین
Chambers	شامبرز

Chamfort	شامفورت
Champfleury	شامبفیوری
Chasles	شال
Chateaubriand	شاتوبریان
Chatterton	شاترتون
Chaucer	تشوسر
Chauvet	شوفیه
Chernyshevsky	تشرنیشفسکی
Chesterfield	شسترفیلد
Chiabrera	شیابیرا
Clarkson	کلارکسون
Coborn	کوبورن
Cockborn	کوکبورن
Colredge	کولردج
Collin	کولین
Collingwood	کولنجوود
Congreve	کونجریف
Constant	کونستانت
Copernicus	کوپرنیقوس
Corneille	کورنی
Correggio	کورجیو

Cotton	کوتون
Cousin	کوزان
Cowley	کاولی
Crabbe	کراب
Crashaw	کراشو
Crébillon	کریبیلون
Cruzer	کروتسر
Croce	کروتشه
Cudworth	کودورث
Curtis	کورتیس

D

Dacier	داسیه
Dallas	دالاس
Dante	دانتی
Darwin	داروین
Davenant	دافنانت
Davies	دافیز
De Quincey	دی کوینسی
De Sanctis	دی سانجتیس

Defoe	دیفو
Delille	دیلیل
Denham	دنهام
Denina	دنینا
Dennis	دنیس
Descartes	دیکارت
Destutt de Tracy	دستوت دی تراسی
Deussen	دیوسن
Dickens	دیکنز
Diderot	دیدرو
Dietz	دیتس
Dilthey	دلتای
Dobrolyubov	دوبرولیووف
Dockhorn	دوکورن
Donne	دن
Dostoyevsky	دوستویفسکی
Dryden	دریدن
Dubos	دوبو
Ducis	دوسییس
Durer	دورر
Duff	دف

Dussault

دوسو

Dyer

دير

E

Eastman

ايستمان

Eberhard

ابرهارد

Eichhorn

ايكورن

Eliot

اليوت

Emerson

امرسون

Enders

اندرز

Engels

انجلز

Epicurus

ابيقور

Euripides

يوريبيديس

F

Fairchild

فیرتشايلد

Fauriel

فوريل

Feletz

فيليتز

Fenelon

فنلون

Fichte	فیشته
Fielding	فیلدنج
Fletcher	فلتشر
Florio	فلوریو
Fontanes	فونتین
Ford	فورد
Forster	فورستر
Foscolo	فوسکولو
Fouqué	فوکیه
Fox	فوکس
France	فرانس
Fréron	فریرون
Freud	فروید
Friedemann	فریدمان
Fries	فریس
Froissart	فردیسارت
Fuller	فولر

G

Galilei	جالیلو
---------	--------

Galt	جالت
Gates	جیتس
Gautier	جوتیه
Gay	جای
Geoffroy	جیوفری
Gervinus	جرفینوس
Gibbon	جیبون
Gifford	جیفورد
Gillot	جیلوت
Gorres	جویرس
Goethe	جوته
Gogol	جوجل
Goncharov	جونجاروف
Gottsched	جوتشات
Gozzi	جوزی
Grabbe	جراب
Gracian	جراثیان
Gravina	جرافینا
Gray	جرای
Greene	جرین
Gresset	جریس

Grillparzer

جریلبارتسر

Grimm

جریم

Grossi

جروسی

Gryphius

جریفیوس

Guarini

جوارینی

Guizot

جیزو

Guyon

جویون

H

Hagen

هاجن

Hamann

هامان

Hamilton

هاملتون

Harris

هاریس

Hartley

هارتلی

Havens

هافنز

Hazlitt

هازلت

Hebbel

هبل

Hegel

هیگل

Heiberg

هایبر

Heine

هاینی

Hemans	همنز
Hemsterhuis	همسترويس
Herbart	هربارت
Herder	هردر
Herodotus	هیرودوت
Heyne	هين
Heywood	هایودد
Hippel	هيبيل
Hobbes	هوبز
Hobbouse	هوبهوس
Holderlin	هیلدرلین
Hoffmann	هوفمان
Hofmannswaldau	هوفمانسفالدو
Hogg	هوج
Holberg	هولبرج
Homer	هومیروس
Hooker	هوکِر
Horace	هوراس
Hotho	هوتو
Housman	هوسمان
Howe	هوو

Hugo	هوجو
Humboldt	همبولت
Hume	هيوم
Hunt	هنت
Hurd	هرڊ
Hutchinson	هتشنسون

I

Iffland	ايفلانڊ
Immermann	امرمان
Issacs	اسحق

J

Jacobi	ياکوبي
Jean paul	جان بول
Jeffrey	جفري
Jespersen	يسپرسن
Johnson	جونسون
Jonson, Ben	جونسون ، بن

Joubert	زوبر
Joyce	جويس
Jung	يونج
Juvenal	جوفنل

K

Kafka	کافکا
Kames	کمز
Kant	کانت
Kean	کین
Keats	کیتس
Kebel	کبل
Kemble	کمبل
Kierkegaard	کیرکجور
Kisfaludy	کیسفالودی
Kliest	کلیست
Klinger	کلینجر
Klopstock	کلوشتک
Koch	کوک
Korner	کورنر

Kotzebue

کوتزیو

Kruse

کروز

L

La bruyere

لابرویر

Lachmann

لاکمان

Lacretelle

لاکریتل

La fayette

لافاییت

La fontaine

لافونتین

Lafontaine

لافونتین

Laharpe

لاهارب

Lamartine

لامارتین

Lamb

لامب

Lammenais

لامینیہ

Lamotte

لاموت

Landor

لاندور

Legrand

لوجروند

Leibniz

لیبنتز

Lenz

لنز

Leopardi

لیویاردی

Lermontov	لرمنتوف
Lesage	لوساج
Lessing	لسنج
Levin	لفين
Lewis	لويس
Lichtenberg	لشتنبرج
Lipps	ليبس
Lockhart	لوكرت
Loeben	لوين
Lohenstein	لونشتين
Longinus	لونجينوس
Lowth	لوت
Lucian	لوشن
Lucretius	لوكريشوس
Lusky	لوسكى
Luther	لوثر
Lyly	ليلى

M

Maass	ماس
-------	-----

Macaulay	ماکولی
Mackenzie	ماکنزی
Mackintosh	ماکنتوش
Maclean	ماکلین
Macpherson	ماکفرسون
Macready	ماکریدی
Maistre	مایستر
Malebranche	مالبرانش
Malherbe	مالرب
Mallet	مالیه
Malone	مالون
Malory	مالوری
Mann	مان
Manzoni	ماندزونی
Marcellus	مارسلوس
Marivaux	ماریفو
Marlowe	مارلو
Marmontel	مارمونتل
Marvell	مارفل
Marx	مارکس
Massillon	ماسیلون

Massinger	ماسنجر
Masson	ماسون
Matthisson	ماتيسون
Mazzini	مادزينى
Mehring	مرينج
Meli	ملى
Mendelssohn	مندلسون
Menzel	منتسل
Meredith	مرديت
Mérimée	مريميه
Metastasio	متاستاسيو
Michelangelo	مايكلانجلو
Middleton	مدلتون
Mignet	مينيه
Mill	مل
Milton	ملتون
Molière	موليير
Monbondo	مونبوندو
Montagu	مونتاجو
Montaigne	مونتيني
Montalván	مونتالفان

Montesquieu	مونتسکو
Monti	مونتي
Moore	مور
More	مور
Moreto Y Cavanas	مورتويى كافاناس
Morgann	مورجان
Moritz	موريتس
Muller	مولر
Muirhead	مويرهد
Murray	موراي
Murry	مورى

N

Nashe	ناش
Neubeck	نيوبك
Newton	نيوتن
Nicole	نيكول
Niebuhr	نيوبور
Nietzsche	نيتشه
Nisard	نيسار

Nonnus

ننوس

Norton

نورتون

Novalis

نوفاليس

O

Odebrecht

أودبريشت

Oehlenschlager

أولنشلجر

Opitz

أوبيتز

Ossian

أوسيان

Otfried

أوتفريت

Ovid

أوفيد

Owen

أوين

P

Palacky

بالاكي

Parini

باريني

Parnell

بارنل

Pascal

باسكال

Pater

باتر

Peace	بيس
Peacock	بيكوك
Pellico	بليكو
Percy	برسى
Petrarch	بتراك
Picard	بيكار
Pindar	بندار
Pisarev	پيساريف
Plato	أفلاطون
Plautus	بلوتوس
Plekhanov	بلينجانوف
Plotinus	أفلوطين
Plutarh	بلوتارك
Poe	بو
Pope	بوب
Porta	بورتا
Pottle	بوتل
Potts	بوتس
Pound	بوند
Pussin	بوسان
Perscott	برسكوت

Propertius

بروبرتیوس

Pulci

بولشی

Pushkin

بوشکین

Q

Quinault

کینو

Quintilian

کینتیلیان

R

Rabelais

رابیلیه

Racine

راسین

Raleigh

رالی

Raphael

رفائیل

Ravaisson - Mollen

رافیسون - مولین

Raynouard

راینور

Raysor

رایسور

Read

رید

Regnard

رجنارد

Regnier

رجنییه

Retzsch	رتسش
Reynolds	رینولدز
Richards	ریتشاردز
Richardson	ریتشاردسون
Richter	ریشتر
Rimbaud	رامبو
Ritson	ریتسون
Rivarol	ریفارول
Robinson	روبنسون
Roetscher	روتشر
Rogres	روجرز
Rojas zorrilla	روجاس زور یللا
Rosmini serbati	روسمینی سرباتی
Rossini	روسینی
Rousseau	روسو
Ruge	روج
Ruskin	رسکین

S

Sachs	ساکس
-------	------

Sainte - beauve	سانت - بوف
Sainte - lambert	سانت - لامبیر
Sainte - pierre	سانت - بییر
Saintsbury	سنتسبری
Sand	ساند
Sarbieski	ساریسکی
Schelling	شلنج
Scherer	شرر
Schiller	شیلر
Schlegel	شلجل
Schlegels, the	الأخوان شلجل
Schleiermacher	شلیرماخر
Schmidt	شمیت
Schneider	شنیدر
Schopenhauer	شوینهور
Scott	سکوت
Scribe	سکرایب
Seneca	سنکا
Shakespeare	شکسپیر
Shelley	شلی
Sidney	سدنی

Sismondi	سیموندی
Smith	سمیث
Smollett	سمولت
Socrates	سقراط
Solger	سولجر
Sophocles	سوفوکلیس
Soumet	سومت
Southampton	سوتمبتون
Southey	سوذی
Spengler	شبنجلر
Spenser	سپنسر
Spinoza	سپینوزا
Spitzer	شبتسر
Stael	ستال
Staiger	شتیجر
Steffens	ستفنس
Stendhal	ستندال
Sterne	سترن
Stewart	ستیوارت
Suckling	سکلنج
Swift	سویفت

Symonds

سیموندز

Symons

سیمونز

T

Tacitus

تاسیتوس

Taine

تین

Talma

تالما

Tasso

تاسو

Taylor

تیلور

Tegner

تجنر

Tennemann

تنمان

Terence

ترنس

Testi

تستی

Tetens

تیتنس

Thackeray

ثاکری

Thirlwall

ثیرلوول

Thomas

توماس

Thomson

طومسون

Thorild

ثوریلد

Thorpe

ثورب

Thucydides

تیوسیدیدیز

Tieck

تیک

Tillyard

تیلیارد

Tolstoy

تولستوی

Tommaseo

توماسیو

Tuorneur

تورنیور

Turgenev

ترجیف

U

Ulrici

اولریشی

V

Vega

بیجا

Vico

فیکو

Vigny

فینی

Villemain

فیلمان

Villers

فیلر

Vincent

فینسنت

Virgil

فرجیل

Vischer	فیشر
Visconti	فیسکونتی
Voltaire	فولتیر
Voss	فوس

W

Wackenroder	فاکنرودر
Wagner	فاجنر
Waller	وولر
Walpole	ولبول
Walton	وولتن
Walzel	وولزل
Warton	وورتن
Webb	وب
Webster	وبستر
Werner	فرنر
White	هوايت
Wieland	فيلاتت
Wienbarg	فينبارك
Wiffen	ويفن

Wilde	وايلد
Wilson	ويلسون
Winckelmann	فنكلمان
Wither	ويذر
Wolf	فولف
Wolfram Von Eschenbach	فولفرام فون اشنباخ
Wordsworth	وردزورث
Wrangham	رانجام

Y

Young	يونج
-------	------

الفهرس

الصفحة

5	مقدمة
15	(١) فريدريك شلجل
71	(٢) أوجست فلهلم شلجل
139	(٣) الرومانسيون الأوائل فى ألمانيا :
141	شلنج
159	نوفاليس
173	فانكنرودر وتيك
195	جان بول
217	(٤) من جفرى إلى شيلى
257	(٥) وردزورث
295	(٦) كولردج
359	(٧) هازلت ، لامب ، كيتس
413	(٨) السيدة دى ستال وشاتوبريان
459	(٩) ستندال وهوجو
495	(١٠) النقاد الإيطاليون

الصفحة

533	(١١) الرومانسيون الألمان الأصغر :
535	جويس
545	الأخوان جريم
557	أرنيم وكليست
565	آدم موللر
579	(١٢) الفلاسفة الألمان :
581	سولجر
593	شلير ماخر
603	شوبنهاور
623	هيجل
655	خاتمة
667	المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا
675	المصطلحات : إنجليزية - عربية
691	الأعلام : إنجليزية - عربية

المشروع القومى للترجمة

الـلغة الطليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مانهو باتنيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
التراث المصروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل قصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث العلمى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التقنيات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد مختصم وعبد الجليل الأزنى وعمر حلى
مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب غلوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إرنارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثنية السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب غلوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يعنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رجالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارنر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم النسوتى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبه
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مانهو باتنيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب غلوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ القومى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكتر	ت : أحمد فؤاد بليغ
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصه إبراهيم المنيف

الاسطورة والحداثة	بول . ب . نيكسون	ت . خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	الن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحصد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عطف أحمد / إبراهيم قحى / محمود ملحد
عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
الذهب المزئوج	لوكافيو پات	ت : المهدي أخريف
بعد هذه أصياف	ألوس هكسلي	ت : مارلين تارس
التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فلين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو تيرودا	ت : محمود السيد علي
تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
الإسلام في البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد يرانة وعثمانى الملود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التذيعى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل بمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنچتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى المسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت . علي يوسف علي
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود علي مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتن	ت . صبرى محمد عبد الفنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - صميث	مراجعة وإشراف . محمد الجوهري
لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد الطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج روبرجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فرو	ت - حسين محمود
السياسى العجوز	ت - س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	جين - ب - توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل - ا - سيمينوفا	ت : حسن بيومى
فن التراجىم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد بروش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من الكتاب	ت : محمود على مكى
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس لوسبىنسكى	ت : سعيد القانمى وناصر حلاقى
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى سليمان
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى

(زجت الطبع)

تاريخ النقد الألبى الحديث (٢)	نون والقلم
المختار من نقد ت . س . إليوت	الحب الأول
منصور الحلاج	أوبرا ماهوجونى
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
الجماعات المتخيلة	حروب المياه
تاريخ السينما العالمية	ثلاث زنبقات ووردة
مسرح ميجيل دى أونامونو	الألب الأندلسى
مختارات من المسرح الإشبانى	الألب المقارن
صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	رواية التمرد
الابتلاء بالتغرب	السياسة والتسامح
طول الليل	

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٠٩ / ١٩٩٨

الترقيم الدولي (6 - 976 - 235 - 977 - I. S. B. N.)

HISTORY OF MODERN

CRITICISM 1750 - 1950

THE LATER EIGHTEENTH CENTURY

RENÉ WELLEK

يحدد الناقد الأمريكي المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبي بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفياً ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التي تلهم العمل الأدبي .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبي الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذي يقع في ثماني مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاماً ، يتابع رحلة النقد الأدبي في تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثاً عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة في ثمان مجلدات هي : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسي ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألماني والروسي وأوروبا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، الفرنسي والإيطالي والإسباني (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .